CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

640

octubre 2003

DOSSIER:
Elías Canetti

Rafael Rodríguez-Ponga
Igualdad y diferencia

Juan Larrea
Carta a Jesús Silva Herzog

Julio Ortega
Margo Glantz en cuerpo y alma

Entrevista con José Balza

Centenarios de Eugenio María de Hostos y Eduardo Mallea

Carta de Alemania

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA, S.A.
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-03-005-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

640 ÍNDICE

DOSSIER
Elías Canetti

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Los grabados corresponden a la edición Fischer de Tonio Kröger *de Thomas Mann (Frankfurt, 1903)*

DOSSIER
Elías Canetti



Elías Canetti

Figuras en la pared[1]

Jordi Doce

En una de las secciones iniciales de *Historia de una vida*, la correspondiente a su breve estancia infantil en Manchester, Elías Canetti (Rustschuk, 1905-Ginebra, 1994) preludia el descubrimiento de los libros, asociados desde un primer instante a los comentarios y enseñanzas de su padre, con el relato de su trato con la gente del «empapelado», en realidad «numerosos círculos oscuros» que tapizan las paredes y que el niño de seis años convierte de inmediato en interlocutores de sus fantasías. Estos círculos, afirma Canetti en una suerte de eco de *The Yellow Wallpaper*, el famoso relato de Charlotte Perkins Gilman, «me parecían personajes. Inventaba historias en las que éstos aparecían, por una parte yo se las contaba, por otra ellos actuaban en ellas». Lo curioso de estas líneas no es la anécdota en sí, bastante común a muchas infancias, sino el modo en que Canetti parece describir por adelantado el talante que domina el libro y que gobierna su relación con los diversos personajes que lo recorren: «Sólo recuerdo que incitaba a los personajes del papel a realizar grandes hazañas, y cuando ellos se negaban les hacía sentir mi desprecio. Los animaba, los increpaba, y como yo siempre tenía un poco de miedo cuando estaba solo, les reprochaba a *ellos* ser unos cobardes». Como la obra de creación que es (creación desde la memoria, o mejor: creación de la memoria), *Historia de una vida* ofrece las claves que permiten interpretarla. El recuerdo del empapelado enlaza con el gusto del escritor maduro por la caricatura hiperbólica y la reducción del personaje a un rasgo que lo envuelve y define. Se trata, en el fondo, de la misma operación: si el niño crea a una persona a partir de un círculo, el escritor desvela el trazo definitorio y reconstruye con él al personaje. Así, Hermann Broch es descrito como «un pájaro grande y hermoso, pero con las alas cortadas», que parecía recordar «los tiempos en que aún podía volar». El escultor Fritz Wotruba, al que llama su

[1] *Cito por Elías Canetti,* Historia de una vida. Obra completa, t. II, *traducción de Genoveva Dieterich y Andrés Sánchez Pascual, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2003, 1216 pp., volumen que reúne, en edición revisada al cuidado de Andrés Sánchez Pascual, los tres libros previamente publicados por Muchnik Editores:* La lengua salvada *(antes titulado* La lengua absuelta*),* La antorcha al oído *y* El juego de ojos.

«hermano gemelo», aparece golpeando «diariamente contra la piedra más dura», como trasunto de la propia agresividad que Canetti había aprendido de Karl Kraus. El director de orquesta Hermann Scherchen le proporciona un modelo químicamente puro de la figura del «dictador», objeto de un estudio que pasa de la antipatía inicial a un respeto casi afectuoso. El breve encuentro con Joyce, que tuvo lugar en Zurich en el transcurso de una lectura pública de *La comedia de la vanidad*, se reduce a consignar la extraña frase («Yo me afeito con navaja ¡y sin espejo!») con que Joyce reaccionó a la prohibición de los espejos que era el motivo central de la obra. Canetti obtiene un indudable placer de estas caricaturas, que asigna incluso a sus maestros en el oficio: la visita a Berlín en 1928 es ocasión para que Georg Grosz comparezca como uno de sus propios personajes, «colorado, borracho, en un estado de excitación incontrolable» mientras persigue a una poeta amiga. El gusto por lo grotesco se extiende también a su retrato de Bertold Brecht, escrito con una mezcla ambigua de respeto y animadversión: ni siquiera la sorpresa de ver a su idolatrado Karl Kraus a la mesa de Brecht suaviza su antipatía por el hombre.

Esta voluntad caricaturesca no es sólo un rasgo retórico sino que entraña, diríamos, una concepción de la existencia. Su origen, desde luego, se remonta al impacto que ejerce sobre el joven Canetti la figura de Karl Kraus, a quien descubre en Viena al mismo tiempo que a Veza, su futura esposa. Más que las páginas de *Die Fackel*, lo que impresiona a Canetti es el verbo histriónico y salvaje de un Kraus que ejerce de inquisidor sin más apoyo que su inteligencia veloz y su inagotable capacidad de indignación: su luz, desde el principio, es más audible que visible (de ahí el título del segundo volumen de estas memorias, *La antorcha al oído*). Como buen satírico, las herramientas de Kraus son la ironía violenta, la hipérbole y el juicio sumario a partir de un puñado de evidencias escogidas, rasgos que en mayor o menor medida están presentes en la obra de Canetti, aunque dulcificados por ciertas lecturas (Confucio, los poetas chinos, los presocráticos) y su relación con al menos dos figuras clave de sus años vieneses: su primera mujer, Veza, y el enigmático doctor Sonne, poeta y erudito hebreo que ocupa el tercer volumen de estas memorias a modo de contrapeso de Kraus: Canetti rubrica este paralelismo al describir físicamente a Sonne como un doble silencioso y circunspecto de Kraus: «Ver *callado* a Karl Kraus, sin lanzar acusaciones ni censuras aniquiladoras, tenía tanta importancia para mí que intenté imaginarme que lo era. El encuentro cotidiano con su rostro, un encuentro que transcurría en silencio, lo utilizaba yo para ir liberándome de la avasalladora fuerza que aquella cabeza poseía cuando hablaba». Sonne, con quien se reúne casi diariamente en el café Museum a

lo largo de la década de los treinta, constituye para Canetti, más que un modelo intelectual, un guía moral: su figura encarna una actitud de rigor y vigilancia escéptica que templan el ánimo vehemente del joven escritor y lo preparan para la travesía del desierto de *Masa y poder*, que aún tardará un cuarto de siglo en completar. Como el «sol» de su apellido, es inalcanzable pero también como el sol, conviene dosificarlo. Canetti relata con fruición la antipatía de Veza hacia un hombre que parece sumir a sus interlocutores en la parálisis de la duda y el escrúpulo excesivos. Ante Sonne, afirma Canetti, uno se siente indigno y aprende a desconfiar de sus deseos; pero lo que Veza teme es que el exceso de lucidez sea el peldaño previo a la esterilidad. Su figura, que en un principio viene a resolver la cuestión planteada por Broch sobre si es posible la existencia de un ser humano «bueno» («¿cómo tendría que ser, si es que existía? ¿Le *faltaban* algunos atributos por los que los demás se dejaban arrastrar?») ayuda a comprender la distancia que separa al novelista del autor, más reflexivo y fragmentario, de *Masa y poder* y *La provincia del hombre*. Por lo demás, la mirada hiperbólica del escritor vuelve a hacerse presente y nos dibuja a un santón con la misma destreza con que había envuelto a Kraus en las ropas llameantes de su antorcha. Estilita de café, anacoreta escondido entre las páginas de su periódico, Sonne encarna el polo afirmativo de la imaginación maniquea de Canetti.

El influjo de Kraus moldeó a un Canetti ya predispuesto a las maneras del desprecio inquisidor y la superioridad moral gracias a su madre, el tercer gran personaje de estas memorias y cuya muerte cierra literal y simbólicamente el conjunto. El formidable retrato que emerge de estas páginas es el de una mujer culta y de gran inteligencia, pero también altiva y arrogante, con una conciencia aguda de sus orígenes sociales: los de una rica familia sefardí que había preservado intacto su pasado castellano. Canetti asocia sus primeros recuerdos de la ciudad búlgara de Rustschuk, donde nació, a este orgullo de raza: «Con superioridad ingenua se menospreciaba a otros judíos, una palabra que siempre estaba cargada de desprecio era *todesco*, referido a un judío alemán o askenasi». Lectora de Shakespeare (su obra favorita era *Coriolano*) y de Strindberg, que alimentaba su intensa misoginia, fue ella quien introdujo a su hijo en «el mundo del espíritu», pero también quien grabó en su carácter la obstinación perfeccionista y casi megalómana que uno vislumbra en muchos de los juicios y declaraciones del escritor. En su haber cabe reseñar su condición de joven viuda a cargo de tres niños (su esposo murió en 1912) en una Europa cruzada por la violencia y la depresión económica. No debió de ser fácil mantener y educar a sus hijos lejos del hogar familiar, peregrinando por una sucesión de pensiones

y pisos de alquiler que la llevaron de Frankfurt a Zurich y de Lausana a Viena, sin descuidar al mismo tiempo sus veraneos en el balneario de Arosa, que Canetti evoca con el mismo resentimiento que despertaron en su ánimo infantil. La relación con su madre ocupa grandes trechos de los dos primeros volúmenes, y su punto de inflexión se encuentra precisamente en las páginas centrales de *La antorcha al oído*. El «estallido» que da nombre al capítulo en cuestión tuvo al menos dos causas: por un lado, la intimidad agobiante de la relación con su madre, agravada por las constantes mudanzas y la incertidumbre sobre el futuro común; por otro, la obsesión de su madre por el dinero, comprensible dadas las circunstancias, pero que parece haber sido utilizada como arma arrojadiza contra sus hijos o, al menos, como fundamento incontestable de sus prohibiciones. El «estallido» al que alude Canetti tuvo lugar en la víspera de su vigésimo cumpleaños y vino precedido de una prohibición trivial a la que el futuro escritor respondió, consternado y excesivo, «llenando página tras página con la misma frase escrita en letras gigantescas: "Dinero, dinero y más dinero". Y en la línea siguiente lo mismo, y otra vez lo mismo, hasta que la hoja se llenaba y la arrancaba, para luego emborronar la siguiente con "Dinero, dinero y más dinero" (...) la palabra en la que para mí se concentraban toda la opresión y toda la mezquindad espiritual del mundo adquirió una fuerza extraordinaria y me subyugó totalmente». El lector avisado tal vez recuerde un pasaje de *La conciencia de las palabras* en el que Canetti describe un rapto similar ocurrido al poco de exiliarse a Inglaterra, cuando empezó a llenar su cuaderno atropelladamente con frases y palabras en alemán. (De ahí, sin duda, su concepción de la palabra como algo vivo, como un ser palpable y sensible al que debe tratarse con miramiento; de ahí, también, su disgusto por cualquier escritura fundada, como la del último Joyce, en la disgregación y atomización del lenguaje.) En cualquier caso, el «estallido» marcó un punto de ruptura con su madre, abriendo un espacio de libertad que rápidamente se abrió a dos figuras complementarias: Kraus y Veza. Tal vez para subrayar el carácter iniciático de su rapto, las referencias al dinero, frecuentes en la primera mitad de estas memorias, desaparecen casi por completo. A lo largo de doce años y tres o cuatro mudanzas (hasta llegar a la famosa Himmelstrasse), Canetti no menciona el asunto salvo para decirnos que financió la escritura de *Auto de fe* traduciendo algunas novelas de Upton Sinclair. No sabemos cuáles fueron sus fuentes de ingresos, si las tuvo, ni qué trabajos, literarios o no, realizó durante sus años vieneses. Su silencio parece deliberado, un esfuerzo por marcar las distancias con la estrechez emocional y la «mezquindad espiritual» del medio burgués en el que se educó.

Con estos antecedentes, pues, se comprende que el acceso del escritor a la ficción novelesca (mucho antes de que conociera, por escrito o en persona, a las luminarias del momento en lengua alemana: Mann, Musil, Broch) se diera de la mano de Stendhal y Balzac. *La cartuja de Parma*, como guía o vara de medir, fue su lectura diaria a lo largo del año largo que duró la escritura de *Auto de fe*. Pero el origen mismo de la novela se halla en *La comedia humana* de Balzac, para la que Canetti proyectó una réplica o extensión fundada en ciertos modos imaginarios de la locura. Instalado desde septiembre de 1929 en un cuarto que miraba a Steinhof, la ciudad vienesa de los locos, y animado por las confusas vivencias de sus dos visitas a Berlín en los veranos precedentes, Canetti concibió una serie de personajes unidimensionales en torno a los cuales fue dibujando los contornos de distintas novelas: el Hombre-verdad, el Fanático religioso, el Coleccionista, el Despilfarrador, el Actor, el Hombre-libro... De todos ellos, como sabemos, el único en prosperar fue el Hombre-libro, transformado sucesivamente en el Brand-Kant-Kien de *Auto de fe*. Pero un viejo y postergado eco de esta *comédie humaine* dio lugar, cuarenta años después, a la publicación de *El testigo escuchón*, conformado por descripciones de tipos imaginarios que beben directamente de aquella época de intensa creatividad frente a los muros de Steinhof.

El gusto de Canetti por un modo muy concreto de la caricatura opera de manera inversa al modelo alegórico de los autos medievales: no hace una abstracción de la experiencia sino que la vincula al enigma de un gesto recurrente. Canetti no reduce fatalmente sus figuras, sino que las recrea a partir de un rasgo concreto, convertido desde entonces en principio rector. Broch comparece como un «pájaro sin alas», pero la imagen no es una cárcel, sino el armazón que ordena el retrato de un hombre al que vemos en sus distintas facetas de novelista, estudiante de filosofía y vástago aberrante de una burguesía industrial que ha informado su emancipación. Provisto de una mirada escrupulosa, casi notarial, Canetti desmenuza lentamente el conjunto bajo un doble compromiso: la fidelidad a la impresión primera que da la clave del retrato, y la fidelidad al personaje en el tiempo, tal como se muestra a lo largo de sus encuentros con el escritor. En ciertos casos, como el de Robert Musil, la admiración intelectual conduce a una suerte de tolerancia y entendimiento profundo de sus actitudes personales. Se diría incluso que, como el niño ante las figuras del empapelado, el adulto sólo quiere que lleven a cabo «atrevidas hazañas» a fin de que su admiración por ellos se acreciente. La figura de Musil deja claro que, a ojos de Canetti, la mayor hazaña del individuo es forjarse una identidad y atenerse a ella escrupulosamente. La existencia es el cumplimiento de un destino singular

y exige ser vivida con intensidad. Pese al juego de reservas y distancias desconfiadas de Musil, que terminan por apartarlo de su joven admirador (el momento cumbre, según se relata en estas memorias, es un encuentro en el que Canetti, envanecido por una carta elogiosa de Thomas Mann a propósito de *Auto de fe*, comparte su alegría con un suspicaz y muy molesto Musil), éste se niega a reprocharle nada. Más bien, se enorgullece de su actitud, como si fuera una parte vital de su ser, o la muestra innegable de la vitalidad de su ser. La decisión de Musil de apartar a Canetti de su círculo se debía sin duda a una dosis no despreciable de orgullo vanidoso. Pero, precisamente por tratarse de Musil, Canetti considera que este orgullo es un sentimiento, no sólo legítimo, sino connatural a su personalidad y su genio. Así pues, acepta el castigo con buen ánimo, pues la alternativa hubiera sido la renuncia de Musil a ser quien era. Alternativa indigna, y a juicio de Canetti pecado casi mortal, digno del «desprecio» y los «insultos» que había dedicado de niño a sus interlocutores del empapelado: «En su sentimiento del honor Musil era la persona más susceptible que yo haya conocido jamás, y es indudable que, trastornado de felicidad como me hallaba, lo agravié demasiado. Era comprensible que me lo hiciese expiar. Esta penitencia me dolió mucho, en realidad no he logrado sobreponerme nunca (...) Mas, precisamente por haber sido él quien me impuso esa expiación, la he aceptado». El reverso de la medalla lo encarna, curiosamente, el antaño adorado Karl Kraus, quien, a raíz de su apoyo a Dollfuss en febrero de 1934, se había convertido para sus antiguos oyentes y lectores en un traidor a sí mismo, en alguien indigno de su propio ejemplo. Como resume con sucinta crueldad el propio escritor, «era como si la persona Karl Kraus ya no existiera (...), como muchos, yo había suprimido a Karl Kraus, lo había borrado». Buen idólatra, Canetti se transforma en un iconoclasta furioso tan pronto el objeto de su adoración le decepciona.

Heredero no siempre confeso de Nietzsche, las expectativas de Canetti rondan la desmesura. La incoherencia o la debilidad ajenas le son insufribles, salvo cuando son expresión de la potencia máxima de un ser (y entonces merecen todo su respeto). La vida del espíritu exige no sólo apoyos y confidentes (Wotruba, Broch, Sonne), sino también contrincantes y antagonistas. El primero en la lista es su madre, con quien mantiene una relación de rivalidad que apenas remite en los momentos previos a la muerte de ella: la madre encarna la conciencia culpable del artista y su desconfianza hacia cualquier forma de diletantismo intelectual; es la plomada que otorga peso a su escritura y que uno adivina al fondo como una presencia exigente y tiránica. No en vano, si hemos de hacer caso al relato del propio escritor, ella entendió la sustancia de *Auto de fe* como un triunfo posterga-

do sobre la rebeldía de su hijo: en sus páginas descubrió una disposición para el juicio sumario y un desprecio altivo hacia la naturaleza imperfecta del ser humano que resultaban demasiado familiares. Pero Canetti también introduce a púgiles de menor entidad para su vida como Hermann Scherchen y Bertold Brecht, a los que combate sin dejar de observarlos y aprender de ellos. Su observación y su crítica tienen una clara aplicación práctica: Canetti está interesado en las distintas maneras en que el ser humano, y en particular el artista, a pesar de todas las dificultades que obran en su contra, logra forjarse una identidad. Su trabajo de clasificación, que viene a preludiar el modelo estructural de *Masa y poder*, le acerca al dominio del coleccionista o el entomólogo. Las figuras del papel pintado se convierten en mariposas clavadas por una pluma que acerca una mirada escrutadora. La crítica o el juicio sumario aparecen en ocasiones al comienzo de la descripción, pero Canetti no duda en proseguir su estudio si advierte que los datos pueden matizar o corregir parcialmente la primera impresión.

Se puede afirmar, sin temor a equivocarse, que esta pasión por la especificidad o singularidad de cada ser humano es lo que engendra, en primera instancia, su interés obsesivo por el fenómeno de la masa. La masa es peligrosa y dañina porque, al subyugar por completo al individuo con una ilusión de libertad (la liberación de las constricciones sociales y de la rutina cotidiana), le hace olvidarse de sí. Despojado de conciencia y por tanto de peso, el individuo depone su capacidad de elección (su verdadera libertad) y se diluye en la marea de la multitud. En uno de los capítulos clave de *La antorcha al oído*, «El 15 de julio», Canetti relata con viveza la manifestación popular que confluye sobre el centro de Viena después de que un tribunal absolviera a los asesinos de un grupo de obreros del barrio de Burgenland: «Desde todos los barrios de Viena, los obreros se dirigieron en filas cerradas al Palacio de Justicia, cuyo simple nombre personificaba para ellos la injusticia. Hasta qué punto fue una reacción totalmente espontánea pude comprobarlo yo también en mi persona. Bajé a toda velocidad al centro en mi bicicleta y me uní a una de esas filas». Canetti llama a este día «acaso el más decisivo de mi vida desde la muerte de mi padre», y asocia su impacto emocional a la decisión de dedicar todo el tiempo que fuera necesario (que fue casi la mitad de su vida) al estudio de la masa, a la que vio actuar ante sus ojos con la ferocidad de un cataclismo: a lo largo de este recuento, que trata de ser fiel a su experiencia como participante y observador de los hechos, Canetti se ve obligado a recurrir a metáforas del mundo natural: «un viento sonoro», «una ola única y monstruosa», «una ola gigantesca», una fuga en masa regida por el «elemento purificador» del fuego. El recurso a la comparación con el mundo natural avanza en parte

el método de *Masa y poder*, y muchas de las observaciones realizadas entonces sobreviven de un modo u otro en la obra final. Los sucesos del 15 de julio fueron no sólo la piedra fundacional de su estudio, sino también un baremo capaz de medir la pertinencia y validez de sus descripciones: «A cuanto iba a buscar en las fuentes más remotas, a cuanto seleccionaba, examinaba, anotaba, leía y releía más tarde como bajo la lupa del tiempo, a todo esto podía oponerle el recuerdo de ese acontecimiento crucial y siempre vivo en mi memoria, aunque después se produjeran cosas de mucha mayor envergadura, que involucraron a más gente y tuvieron consecuencias de mayor peso para el mundo». Los sucesos del 15 de julio constituyen el núcleo duro e incuestionable de *Masa y poder*, el cimiento cuya pétrea solidez permite el vuelo de la imaginación: «Ya entonces supe perfectamente que no necesitaría leer una palabra más sobre el asalto a la Bastilla».

El lugar central que Canetti otorga al individuo como medida de todas las cosas explica igualmente su repugnancia por las construcciones ideológicas y los sistemas cerrados. Es verdad que esta repugnancia es más palpable en sus cuadernos de notas, fruto de un pensamiento asistemático que gusta del fragmento y la elipsis, de la ambigüedad y el enigma, pero *Historia de una vida* exhibe una y otra vez su esfuerzo por no caer en la tentación de lo concluyente, de lo cerrado de antemano por el prejuicio intelectual. Canetti, como buen pragmático, se niega a imponer una construcción ideológica sobre los datos de la experiencia: las disquisiciones de Freud sobre la masa le producen la misma desconfianza que el rápido análisis emprendido, años después, por su admirado Broch (aunque el empeño de Broch le irrita, en realidad, por ser un pálido reflejo de su propia obsesión). Es verdad que esta postura puede conducir a otro tipo de excesos. *Masa y poder* es un estudio fundamentalmente descriptivo que rehuye las conclusiones y cuya lectura resulta por ello algo frustrante. La confección de tipologías es una tarea valiosa pero no es fácil que ayude a «agarrar al siglo por la garganta», según se propone el escritor en algún lugar de *La provincia del hombre*. La frase, por lo demás, es un ejemplo del impulso megalómano que uno vislumbra en muchas páginas de Canetti y que denota, en el mejor de los casos, una concepción rigurosa y magnética (y admirable si pensamos en la creciente banalidad de nuestro medio literario) de la creación como ejercicio contra la muerte.

Y es que, en última instancia, esta repugnancia de los sistemas constituye una expresión de su odio incombustible a la muerte, que llamea todo a lo largo de esta obra con una indignación no exenta en ocasiones de voluntarismo. No cabe dudar de la verdad de este odio, aunque a veces parece

que su mera enunciación tuviera para Canetti un valor estético o reflexivo que no es fácil reconocer. Por lo demás, las correspondencias responden a una simetría clara: la muerte es lo cerrado y lo trabado, lo vuelto sobre sí hasta el punto de la asfixia, mientras que la vida es lo infinito, lo perpetuamente abierto, el tiempo impredecible de la libertad y la autorrealización. Todo pensamiento que consiente en adoptar o concebir un sistema es un pensamiento que transige con la muerte y que, por tanto, se condena voluntariamente a morir. De ahí la importancia creciente que Canetti otorgó a sus notas, refractarias a cualquier intento de organización formal o coherencia interna: los fragmentos se acumulan y le permiten moverse libremente por sus intersticios. Lo que Canetti desea es tener espacio para repetirse o contradecirse si es necesario, como si este movimiento en zigzag fuera en sí mismo un reto al tiempo lineal del reloj.

Los tres volúmenes de *Historia de una vida* miran de manera simultánea hacia dos muertes: la del padre, ocurrida en Manchester en 1912, cuando Canetti tiene siete años; y la de su madre, que tiene lugar en París un cuarto de siglo más tarde y cierra el conjunto de estas memorias. El relato de la agonía y el posterior entierro de su madre ocupa la totalidad del último capítulo y supone la reconciliación final de Canetti con su figura, un tanto desvanecida en el último tercio del libro. La semilla de la desconfianza entre madre e hijo hay que buscarla en la (para el niño) enigmática muerte del padre y las explicaciones confusas y parciales que siguen a ella. Con los años, el hijo accede a nuevas explicaciones que corrigen o desmienten la anterior, pero que también acrecientan su escepticismo y despiertan el resentimiento de la madre, atrapada en las redes de la vida familiar: «Ella sabía que cuando me contaba algo nuevo sobre la muerte de mi padre me destrozaba. Era cruel y lo hacía con gusto; se vengaba así de los celos con los que yo le hacía la vida difícil». «La última versión», como la llama Canetti, emerge al fin tras la lectura de *Auto de fe* y es una suerte de homenaje o reconocimiento a la capacidad de fabulación de su hijo: la maestra arrumba sus ficciones al descubrir, no sólo el talento y sabiduría de su discípulo, sino una actitud vital que es una prolongación mejorada de la propia.

El valor estricto de *Historia de una vida*, sin embargo, no reside tan sólo en lo que nos permite saber del desarrollo intelectual y emocional de su autor hasta finales de la década de los treinta, sino en su condición de fresco vivaz y agudo de la Viena de entreguerras, cuya onda expansiva (de Kraus a Musil, de Franz Werfel a Broch, de Alban Berg a Kokoschka) nos sigue tocando muy de cerca. La desintegración del Imperio Austro-Húngaro, que supuso el fin de un modelo social paternalista y acomodaticio y la

conversión de Viena en capital menor, liberó un potencial creativo de gran calado que prolongó, de otro modo, las realizaciones de la época dorada de Hofmannsthal y Beer-Hoffman. En realidad, todos estos escritores y artistas eran hijos de la refinada educación imperial, pero habían accedido a la mayoría de edad en un momento de incertidumbre y disolución de los valores heredados. El expresionismo, con su énfasis en la ruptura violenta de los discursos y su atmósfera desolada y oscura, fue, más que una poética, un aire que todos respiraron con mayor o menor entusiasmo. Aunque la cercanía cultural de Berlín contribuyó a galvanizar el ambiente, la creación vienesa en esos años tuvo rasgos muy específicos, como su gusto por la sátira social (Kraus y Musil), la preferencia de la ficción novelesca sobre la lírica (más cultivada por los alemanes: Gottfried Benn, Else Lasker-Schüler, el mismo Brecht) y una actitud más impermeable a los aportes foráneos, que a su vez retrasó o amortiguó el impacto de sus creaciones en el extranjero: en contraste con la fama casi inmediata del *Ulises* de Joyce, *El hombre sin atributos* de Musil ha tenido una historia editorial más atribulada y compleja, y desde luego una repercusión internacional mucho menor, a pesar de ser la *otra* gran novela del vanguardismo europeo y de que gran parte de la literatura centroeuropea reciente (empezando por Thomas Bernhard) no se entiende sin su influjo.

Canetti pertenece, como el escultor Wotruba, a la segunda generación surgida en este periodo, y la mirada que proyecta sobre el mismo es la de un joven aspirante, ambicioso y lleno de entusiasmo, que trata asiduamente a sus hermanos mayores y los mira con una mezcla de respeto, fascinación y agudeza crítica. La mirada es abarcadora a la vez que concreta: sin perder de vista el conjunto (la vida hormigueante de los cafés, la convivencia difícil entre los náufragos de la Viena dorada y las nuevas promociones emergentes, la atmósfera de las lecturas privadas y los salones de la burguesía ilustrada, la omnipresencia de Alma Mahler entre bambalinas...), se nos ofrece el retrato detallado de algunos protagonistas. Amparado en la seguridad que le otorga haber escrito *Auto de fe*, el joven Canetti no se siente en modo alguno inferior a ellos y se permite incluso, con hábil inmodestia, medirse con unos y otros. El que más padece estas comparaciones es Broch, que fue objeto de una famosa presentación de su joven colega a finales de 1936 (recogida en *La conciencia de las palabras*), pero al que Canetti empieza a hacer de menos desde un capítulo temprano de *El juego de ojos*, «Inicio de un antagonismo». Las reservas se encadenan hábilmente: su fascinación por la psicología freudiana, que no comprende, el tono servil («penoso») de su relación con Ea von Allesch, su incapacidad para comprender desde un inicio las intenciones literarias de

Canetti, la ostentación con que parece mostrar sus debilidades... Pero el principal reproche, a lo que se ve, y el que motiva otros más pequeños, es que Broch se apropiara del interés por la masa de Canetti para escribir su propio estudio, que culminó con relativa prontitud. Tal vez, por debajo de estos reproches, asomaba el viejo temor de Canetti a caer en la locuacidad ante un interlocutor que conseguía «que uno hablase de sí mismo, que se enardeciese y no acabase nunca (…) Uno sucumbía a la fascinación de su modo de escuchar». Este miedo (el miedo a perder el control, a no ser dueño de uno mismo ni de la relación) suscita una de las imágenes más sugerentes del volumen: «Resulta sobrecogedor ver *cuántas cosas* puede uno llegar a decir de sí mismo; cuanto más lejos se atreve uno a ir, cuanto más se pierde, tanta mayor cantidad de cosas afluyen, de debajo de la tierra brotan las fuentes cálidas y uno es un paisaje de géiseres». Canetti representa en estas líneas el papel del «cazador cazado»: el halago de la curiosidad ajena puede con su sangre fría y le lleva a descubrir sus cartas. Sus reproches a balón pasado tienen algo del rencor que se guarda por quien ve más allá de nuestras máscaras.

Hay que añadir que Canetti somete a juicio no sólo a Broch, sino a todos y cada uno de los personajes que aparecen en estas memorias, con las posibles excepciones de Veza y de su hermano George, que no aparece sino fugazmente y en un segundo plano. Uno tras otro los ídolos caen y las figuras ven reducidas su escala, pero sin aspavientos ni estrépito. La prosa de Canetti organiza sutilmente los materiales y sólo en algunos casos (Brecht, Franz Blei, Alma Mahler) la inquina lo empuja a labores explícitas de demolición. Es claro que Canetti ha escrito su autobiografía y no un retrato de la época, y que por tanto lo importante es la evolución de su personaje en el tiempo (y en su haber cabe decir que lo ve muy bien, vislumbra desde muy temprano sus contornos y ya no lo suelta), pero sorprende hasta qué punto su propia presencia, además de constituirse en hilo de la historia, adquiere rango ejemplar en contraste con quienes le rodean. Canetti enjuicia sus propios actos, y en ocasiones con dureza, pero en cada caso encuentra una razón o una excusa que lo ampara, cosa que no siempre puede decirse de quienes se cruzan con él. El fondo agonista de su personalidad le lleva a medirse con todos, en especial con sus guías y maestros, y (al menos en su relato) a salir victorioso de cada encuentro. La ilusión es sólida porque estamos ante un narrador memorioso, que maneja muy bien los detalles y matices a fin de procurar una pátina de verosimilitud al relato. En ocasiones, la potencia de esta memoria, capaz de revivir con precisión ciertas escenas de una infancia remota, recuerda entre nosotros la autobiografía de Carlos Castilla del Pino, aunque Canetti es un escritor

menos sensual y dotado para la evocación escenográfica (menos proustiano, digamos) que el español. La comparación me sirve para señalar otro aspecto curioso de estas memorias, que es el silencio de Canetti sobre todo lo relacionado con el cuerpo y la sexualidad, tan presente en *Pretérito imperfecto.* Sus memorias nos presentan a un joven libresco y algo timorato, que contempla la preocupación por el sexo de, por ejemplo, sus compañeros de laboratorio en la universidad con curiosidad lejana y altiva. Canetti exhibe a esta edad un temperamento puritano y misógino (herencia materna, sin duda) que prefiere los dominios de la escatología y la procacidad burlona, como prueban su gusto por las ilustraciones de Grosz y algunas escenas puntuales de sus obras dramáticas. La relación con Veza, a pesar de las referencias iniciales a su belleza «española», se despliega en estas páginas en un ámbito puramente intelectual. El tiempo añade un voltaje de emociones y de complicidad vital, pero los cuerpos, el propio y ajeno, quedan a un margen. Este silencio sobre la propia sexualidad tiene que ver, sin duda, con el desprecio que le inspira la psicología freudiana y su reducción del individuo a una serie más o menos establecida de complejos y pulsiones secretas. El fin del proceso es una despersonalización que puede recordar, en principio, la que el propio Canetti opera en su obra (y que provoca un encendido debate con Broch sobre el carácter y evolución de la novela). Pero, mientras que el psicoanálisis emplea la palabra (el relato) para disolver la máscara y hacernos ver lo que hay detrás, la obra de Canetti refuerza y exagera las diversas máscaras a fin de enfrentarlas entre sí y estudiar el resultado. Aunque sus libros de notas y aforismos parecen los de un moralista algo dubitativo, el temperamento del primer Canetti (ya lo he señalado) es satírico y favorece lo grotesco, lo exagerado. De ahí sus problemas, no ya para presentar una visión positiva de la sexualidad y el ámbito corporal, sino para referir la vivencia sexual a la propia persona. El satírico, casi por definición, satisface en los demás su voluntad de escarnio.

Son muchas las cuestiones que han quedado sin tocar en estas páginas, cosa por lo demás lógica cuando se piensa que *Historia de una vida* es una de las grandes autobiografías de nuestro tiempo, llena de observaciones y retratos memorables, regida por una inteligencia que no se engaña sobre nada ni nadie pero que mantiene intacta su antigua vitalidad. Canetti sabe mirarse en el espejo con distancia clínica y levantar, así, un edificio narrativo y simbólico de indudable eficacia. Otro rasgo distintivo es el dominio olímpico con que revisa el curso de su vida, mostrándose como una versión mejorada del niño que jugaba con las figuras del empapelado. Con la diferencia de que, en estas páginas, la perspectiva que anima y engrandece el empapelado de la memoria es una inteligencia empeñada en preservar cada

forma, cada dibujo y color del mismo. Como señala con vehemencia en un pasaje *La antorcha al oído*: «A diferencia de muchos (...), yo no estoy convencido de que haya que torturar, vejar o extorsionar el recuerdo, ni tampoco exponerlo a la acción de alicientes bien calculados. Me inclino ante el recuerdo, ante el recuerdo de cada ser humano. Quiero dejarlo tan intacto como le pertenece al hombre, que existe para ser libre, y no oculto mi aversión por quienes se permiten someterlo a prolongadas intervenciones quirúrgicas hasta igualarlo al recuerdo de todos los demás».





Colectividad social

Serge Moscovici

I. Masas por todas partes

Una época peligrosa. Aparecerían en tropel por las anchas avenidas grupos de gente vociferando sus demandas de justicia y libertad. Trabajadores con su mono de trabajo portando banderas. Oficiales a los que se distingue por el brazalete y cuya labor consiste en reunir las masas para encauzar la corriente, separando a los viejos de los jóvenes. De vez en cuando un paseante se deja arrastrar, un hombre vestido con su traje habitual, otro con un guardapolvo barato o pantalones blancos apretados. Entonces, inesperadamente, una robusta ama de llaves se acerca por la acera, una bolsa llena de provisiones bajo el brazo, claramente camino de su casa. Andando tan rápido como puede, sin mirar a nadie. La multitud, más densa a cada minuto, se llena de jóvenes y de viejos, trabajadores y curiosos en distinta dirección. Algunos en cabeza con zancadas firmes, otros detrás, más despacio, como las ondas de un río. A través de los altavoces un discurso nos perfora los oídos. Una voz que se entusiasma cada vez más con los aplausos que inspira. La acera rebosando de gente. Un hombre se vuelve hacia una mujer joven: «Vamos, déjate llevar por la gente».

Todos hemos tenido oportunidad de presenciar escenas como ésta docenas de veces. Podría haber tenido lugar en cualquier parte del mundo. Un pintor que la eligiera como motivo podría titular su cuadro *Multitudes expectantes*. Pero ha sido en los últimos cien años cuando hemos visto por primera vez a las masas en acción, gritando a viva voz su rudeza, sus pasiones heroicas o sus sueños: como si viéramos al animal social soltándose de sus cadenas. Muchas pueden ser las causas: las revoluciones, la disolución de vínculos que se habían mantenido durante milenios, una mayor velocidad de las comunicaciones, la mezcla constante de poblaciones y, por último, el acelerado y nervioso ritmo de la vida moderna. Vínculos de colectividad se rompen para reaparecer en forma de inestables y crecientes masas. Por eso la lucha por el control de las masas está cambiando la naturaleza y la conquista del poder. Y por eso ahora somos conscientes de la profunda afinidad entre masa y poder. Esta afinidad nos muestra que, en esencia, la política significa en todas partes una forma racional de explotación de la profunda irracionalidad de las masas: todos los métodos de propaganda, todas las artes para mantener unidas las masas e influir en su pensamiento

por medio de la sugestión, son ejemplo de ello. Se está jugando con las emociones de los individuos, con las memorias de gentes moldeadas en una colectividad uniforme –un proceso que, como sabemos, ha sido coronado con éxito ejemplar en algunos casos. Desconocemos los límites del fenómeno y esto es lo que constituye su histórica novedad.

Pero lo que aún supone mayor novedad es la transformación de los modos de acercarse a las masas. Siempre se ha hablado de ellas, desde la antigua Roma a las Cruzadas, desde las procesiones religiosas a las asambleas en los mercados ingleses. Han sido descritas como una fuerza ciega e incontrolable, una hidra con un millar de terribles o maravillosas cabezas. A la masa se le supone capaz de superar todos los obstáculos, mover montañas o destruir el trabajo de siglos. Pero solamente en el mundo moderno esas masas se han adueñado triunfal y libremente de sí mismas, en medio de instituciones, religiones y tradiciones que se consumen y desaparecen. Gobernarlas desde fuera de modo tradicional resulta imposible. Así, las diversas masas aparecen claramente como la cuasi-física y de hecho única forma de vida colectiva: de ahí la aceptación de expresiones como «sociedades de masas». Al mismo tiempo que el trabajo asume una forma abstracta y uniforme en miles de fábricas, las masas aparecen de forma abstracta y uniforme en miles de ciudades europeas, africanas o asiáticas. La extraordinaria solapadura de numerosas clases de masa dirige nuestra atención hacia una sola criatura: su regularidad y su estructura uniforme son del tipo que transforman un fenómeno en objeto de fantasía. Además, tiene algo del aura de misterio en el que creemos encontrar una mínima explicación de la naturaleza humana. Hoy tendemos a olvidarlo o lo rechazamos, como si estuviéramos liberados de la edad de las masas, pero es un error que puede costarle caro a nuestra generación, tanto como a la anterior o puede que incluso más.

II. Descubriendo una forma de mirar

De los autores que no se han conformado con hablar de este misterio y han intentado llegar al fondo de la cuestión, Canetti es uno de los más fascinantes[1]. Volvamos a él constantemente y percibiremos su magnética

[1] *El tiempo que le ha dedicado confirma su temprana dedicación. En ese sentido, Canetti es único. Supongo que sus biógrafos prestarán la máxima atención a la experiencia fundamental de su confrontación individual con la masa, descrita con precisión en sus diarios. Esa precisión está directamente relacionada con el tiempo dedicado por Canetti al estudio del problema de las masas. Además, creo que quienes abordaron ese problema antes que él no habían tenido quizá una experiencia similar, incluso puede que hayan hecho lo posible por evitarla. Esto sin duda explica la ruta por la cual el gran escritor germano aborda el asunto, y también su originalidad.*

atracción durante mucho tiempo. Su obra ocupa una posición única al atender no sólo a las masas sino a la forma de mirarlas. Ilumina el fenómeno en toda su novedad, como lo haría un escultor o un pintor. Lo que logra Canetti (por medio de una serie de análisis y aforismos, una configuración de ejemplos) es demostrar la presencia triunfante de la masa en la vida de cada uno de nosotros. Todo lo que se traduce a palabras en *Masa y Poder* puede leerse sin duda como una teoría, pero en esencia resulta ser la visión de las formas de vida colectiva transmitida por un vidente. Va más allá de la razón, y también más allá del lenguaje. Así hacen los artistas su trabajo, removiendo las más oscuras capas para ofrecer su visión de toda una época. Por eso apenas nos asombra que abrace toda la civilización occidental y que su huella se pueda seguir, como un motivo musical, por todo lo que es típico de su civilización: por cualquier parte nos encontrábamos con ella, pero lo que nos impresiona no son tanto las industrias, rascacielos o la televisión como la génesis de las nuevas masas y del nuevo poder, personificado por venerables y carismáticos líderes llamados a unir a los hombres en una misma visión del mundo y rehacer los firmes vínculos comunales.

Pero volvamos a lo que ahora nos ocupa para considerarlo con mayor detenimiento. Por su vitalidad y extensión, el fenómeno de las masas coge a la mayoría de los especialistas desprevenidos: para unos es un signo de locura o confusión, para otros una desviación transitoria, un accidente en el curso de la historia. Unos y otros se equivocan. El fenómeno se percibe como un medio moderno de defender el orden social contra la revolución bajo el liderazgo de un solo hombre aunque, por otro lado, al actuar bajo el liderazgo de un grupo, las masas podrían introducir un orden socialista y completar el proceso revolucionario.

Para los sociólogos, las masas son el resultado de la fusión de grupos, cancelándose, en ese proceso de fusión, los vínculos comunales o de identidad. Los individuos reaparecen atomizados y dispersados entre las masas anónimas. De ahí la inseguridad y ansiedad del Hombre, que se siente como una bola en un juego llevado a cabo por fuerzas opuestas y desconocidas. Desde el punto de vista de los psicólogos, se anuncia una ciencia nueva consagrada por completo a esta cuestión tan candente: la psicología de las masas, que va directamente a la yugular. «¿Cómo –en palabras de Freud– podemos resolver el rompecabezas de las masas?» La solución hay que buscarla en la afinidad espiritual de los hombres cuando se unen, una afinidad que les transforma y les lleva a aceptar sin pensarlo las opiniones de sus amigos, vecinos o pandilla. Más rigurosamente, la gente que conforma una masa, una vez que ésta les ha devorado y sumergido en una emoción compartida, es capaz de un exceso de júbilo o de pánico, de entusiasmo

o crueldad. Actos que la mente consciente condena y que van en contra de los intereses personales. Todo ocurre como si un alma colectiva hubiera subyugado al alma individual, transformando por completo al Hombre hasta convertirlo en una criatura diferente.

Con la intención de analizar esta metamorfosis, la mayoría de los pensadores desde Le Bon a Freud, desde Tarde a Reich, han examinado los aspectos generales y distintivos de la vida espiritual de las masas. Sus estudios aclaran el significado de las masas a políticos y ejecutivos, que llevan a la práctica sus nuevos conocimientos, como he intentado mostrar al detalle en un estudio[2]. Baste decir que, cuando Canetti contempla el vacilante crepúsculo vienés, la psicología de las masas era la tercera teoría trascendental junto al marxismo y el psicoanálisis. Ésa es al menos la impresión que nos causa la lectura de *El hombre sin atributos* de Musil o su diario paralelo[3]. Por supuesto, cada una de esas teorías ha seguido desde entonces su propio camino y ha tenido, para bien o para mal, su influencia; pero en aquel momento el dado aún no había sido lanzado. La gente estaba aún en boca de todos los que intentaban explicar la naturaleza de las masas –literalmente en las gargantas, sirviéndose de las armas y el terror una vez que habían alcanzado y transformado el poder. Lo que eran y el efecto que causaban quedó grabado en la memoria del Hombre: cada uno de nosotros puede comprobarlo y dar de nuevo con la imagen de la realidad que obsesionaba a Canetti. Pero su pensamiento es de un orden especial al originarse en dos supuestos básicos. El primero es que el «rompecabezas de cómo se forman las masas» es aceptado totalmente, sin la menor duda o reserva. El segundo consiste en un no menos radical rechazo a la totalidad de la psicología de las masas, como si nunca hubiera existido o nadie hubiera escrito una palabra sobre ella. Estoy exagerando, pero lo creo firmemente: como si estuviera solo en la confrontación con ese rompecabezas, Canetti opta por ponerse en marcha abriendo su propio camino.

Sea cual fuere el significado que le otorguemos (primero) a las emociones y (segundo) al poder del subconsciente, la vida colectiva supone el primer y fundamental contacto. Estoy hablando de un contacto físico, seme-

[2] *Serge Moscovici,* L'Age des Foules, *Paris, 1981. Traducido al alemán como* Das Zeitalter der Massen, *Munich y Viena, 1984.*

[3] *Cf. también en el siguiente pasaje de Jaspers: «Porque el marxismo, el psicoanálisis y la teoría de las masas tienen propiedades singularmente destructivas. Si el marxismo explica toda la espiritualidad meramente como superestructura, el psicoanálisis imagina que se puede entender como la sublimación de conductas reprimidas; lo que entonces podemos definir como cultura se concibe como una teoría de la compulsión. La teoría de las masas nos lleva a un concepto de la historia sin esperanza». Karl Jaspers,* Die geistige Situation der Zeit, *Berlin y Leipzig, 1933, p. 143.*

jante al que se produce entre individuos reunidos en una plaza. La intención de evitar ese contacto –como si los hombres fueran enemigos potenciales preparados constantemente para atacar o defenderse– es un hecho fundamental. Con el miedo y el terror, esta aversión no produce efectos oblicuos sino inmediatos en la relación con nuestra propia especie. Este miedo a tocarse, que Georges Bataille denomina «heterofobia», es inherente al Hombre. Representa el primer y fundamental hecho hacia el cual Canetti atrae nuestra atención, el poder que tenemos que superar para vivir con el otro. Al contrario que en Freud, el *primum movens* de nuestro comportamiento no es el amor (o la identificación) sino más bien su contrario. No estamos exagerando. Pero, ¿cómo se puede superar ese temor?, ¿cómo, partiendo de ese miedo, acabamos creando vínculos que nunca antes habían existido? El miedo se supera a través de las masas y, por decirlo así, en las masas. En la masa estamos apretujados unos con otros a pesar de nuestros miedos e inhibiciones respecto al tacto. Por encima de todo, la masa activa estas energías que amenazan con menguarse, recolecta cuerpos diseminados y observa cómo el individuo se desarrolla completamente dentro del grupo. Canetti escribe:

> Sólo inmerso en la masa puede el hombre redimirse de ese temor al contacto. Se trata de la única situación en la que este temor se convierte en su contrario. Es esta *densa* masa la que se necesita para ello, cuando un cuerpo se estrecha contra otro cuerpo, densa también en su constitución anímica, es decir, cuando no se presta atención a quién es el que le «estrecha» a uno. Así, una vez que uno se ha abandonado a la masa no teme su contacto. En este caso ideal todos son iguales entre sí. Ninguna diferencia cuenta, ni siquiera la del sexo. Quienquiera que sea el que se oprime contra uno, se le encuentra idéntico a sí mismo. Se le percibe de la misma manera en que uno se percibe a sí mismo. De pronto, todo acontece *como dentro de un cuerpo*[4].

La cita no necesita más comentarios. Comprendemos el sentido (casi psicológico) en que la masa es una personificación o encarnación de lo colectivo. ¿De dónde procede su fortaleza? ¿Cuál es el principio operacional que libera el cuerpo de cada individuo o, mejor, qué le empuja a formar parte de un único cuerpo compartido? Para encontrar las respuestas, analicemos a las masas en sí mismas. Pueden ser definidas como agrupaciones o conjuntos que, como organismos o materia viva, tienen tendencia a

[4] *Elias Canetti*, Crowds and Power (traducción de Carol Stewart), Londres, 1962, pp. 15-16.

aumentar su tamaño y asimilar uno a uno a los individuos. Estas agrupaciones o conjuntos tienen una naturaleza muy abierta y de ese modo, por definición, no tienen límites. Su crecimiento y apertura probablemente engendra un área de atracción y de protección. La distancia entre los distintos elementos disminuye cuando el conjunto se expande. De hecho, esta habilidad para disminuir las distancias, si no para abolirlas completamente, es una de las leyes de este estado corpóreo. Así se expresa en lo que, ocurrentemente, Canetti llama la descarga, donde las distinciones de sexo, edad, status, etcétera, se colapsan y son reemplazadas por la similitud y la equidad. Canetti escribe:

> Sólo todos juntos pueden liberarse de sus cargas de distancia. Eso es exactamente lo que ocurre en la masa. En la *descarga*, se desechan las separaciones y todos se sienten iguales. En esta densidad, donde apenas hay huecos entre ellos, donde un cuerpo se oprime contra otro, uno se encuentra tan cercano al otro como a sí mismo. Así se consigue un enorme *alivio*. En busca de ese instante feliz, en que nadie es *más*, ninguno mejor que otro, los hombres se convierten en masa[5].

La masa tiene tanto interés en ese placer como el individuo, no sólo porque saca provecho de la liberación individual sino también, y sobre todo, porque esa liberación prolonga lo más posible la unidad de la masa. Por eso es importante para las colectividades sociales experimentar un placer y que ese placer sea físico. Luego llegará la disgregación y separación; las distinciones y jerarquías retomarán su antigua importancia. Para esto es necesario que exista un punto de conclusión, y las instituciones que causen esa conclusión; y la masa se disipará entonces como la nube de una tormenta. Y los individuos caerán como gotas de lluvia a la tierra, de vuelta a sus vidas cotidianas.

Llegamos a esta conclusión atendiendo con la mayor fidelidad posible a la observación directa. Ya he subrayado que estas afirmaciones no tienen nada en común con las hipótesis de la psicología o la sociología de masas. Canetti se concentra en un determinado número de impulsos reales de energía y los observa bajo dos polaridades. Una de ellas contrasta el miedo individual a tocarse con el placer del contacto en la masa. La otra toma como polos nuestro cuerpo individual y nuestro cuerpo colectivo, la masa, una masa en la que nos encontramos a nosotros mismos como partes de un todo y como individuos diferenciados.

[5] *Ibíd., p. 18.*

III. Materia colectiva

Se insiste una y otra vez en la insignificancia del individuo en la sociedad o en el universo. Sin embargo, acapara físicamente más espacio del que se le reconoce. Porque si el cuerpo es la materia que encierra nuestros instintos y nuestra conciencia, entonces ha de incluir todo lo que sentimos, y por ese motivo seguirá creciendo. Este cuerpo cambia y se agranda, a veces bruscamente, a consecuencia de su descarga en otro o su fusión con otro para formar el cuerpo compartido de la masa. Este cuerpo colectivo, inmenso y central, está siempre presente, y, más que meramente presente, activo. A través de él, y solamente a través de él, damos continuidad a las formas del mundo animal y también damos alcance a otras partes de ese inmenso cuerpo, el universo. La masa, lejos de apretujarle y clavarle al suelo, como se acostumbra a suponer, expande al individuo en su seno. Va más allá de sí mismo y luego retorna dentro de sí mismo, transformado. ¿Cómo, si no, explicarnos que anhele tanto la masa y obtenga tanto placer en ella?

Con estas pocas sugerencias ya nos disponemos a cruzar las fronteras de la psicología de las masas. Nos adentramos en una especie de antropogonía, si se me permite la expresión. Su método y ejemplificación no son difíciles de encontrar, por ejemplo en Goethe, particularmente allí donde el poeta se propone mostrar el arquetipo básico de una masa de formas vivas. Con la misma paciente serenidad y feliz inspiración, Canetti traza un arquetipo de las colectividades que nos sirve para subrayar tanto su originalidad como la excelencia de su método. Avanzando desde su punto de vista, podemos reconstruir un universo entero de las masas como si fuera el universo de las estrellas y las galaxias: del mismo modo que un cosmólogo analiza y describe los cuerpos celestes, Canetti describe y analiza los cuerpos sociales.

Así, por ejemplo, en un extremo se sitúan las masas de cristal, mutas, hordas formadas por unos pocos individuos. Mucho se ha escrito sobre el concepto de horda, introducido por Darwin y revisado por Freud[6]. Pero Canetti es el único que nos muestra al completo las posibles variaciones del fenómeno; Canetti, que ha revisado el abundante material antropológico acumulado a lo largo del siglo. De un lado están las mutas-vida, que se juntan para cazar o reproducirse. Del otro las mutas-Muerte, que se reúnen para la guerra o los ritos funerarios. El sentimiento que las caracteriza es la necesidad de quebrar la resistencia del individuo y de la Naturaleza para

[6] *Cf. S. Freud,* Psicología de masas y análisis del yo.

restablecer un patrón normal de existencia. Este sentimiento procede más del miedo que del placer, si bien se sustenta en un equilibrio entre ambos. La comunión hace posible la reconciliación y el consuelo; pero además, junto con otras ceremonias, permite el tránsito de una muta a otra. La tesis sustenta que las religiones se introducen en la existencia para facilitar esas conversaciones y ese tránsito de la materia colectiva: deben su ascensión a los requerimientos de la multitud y moldean la mentalidad del animal Hombre: «Por la dinámica de las mutuas –escribe Canetti– y la manera especial en que se interconectan se explica la ascensión de las religiones universales»[7].

En el otro extremo nos encontramos con las masas en el sentido literal del término. Siempre duplicadas, la muerte y la vida mezcladas, son ora visibles, ora invisibles. Las masas se definen por su clima emocional: masas estacionarias (p.e. masas de prohibición) y masas en movimiento (p.e. masas en fuga y masas de acoso). Pero de este modo definimos y clasificamos las masas del modo en que nosotros mismos queremos verlas. Su génesis y su crecimiento no parecen sujetos a ley alguna, a no ser la bíblica «Creced y multiplicaos». Las podemos encontrar en cada combinación y las combinaciones no son azarosas: se utilizan símbolos para representarlas. No es la intención de este ensayo resumir las afinadas páginas que Canetti les dedica. Permítasenos simplemente anotar que poseen un carácter perceptivo y sensitivo basado en los elementos del fuego, agua, aire y tierra. Así es que se forman los precisos contornos de la masa humana a partir de la masa de la materia. En cierto sentido son ramificaciones del microcosmos colectivo inscritas en el macrocosmos natural. Estamos familiarizados con la puesta en práctica de esta fórmula en la configuración del espacio. Por ejemplo, en los recursos arquitectónicos que Hitler utilizó y soñó a la mayor escala conocida. ¿Quién mejor equipado para descifrar su significado que el gran escritor alemán? «En enormes plazas –escribe– tan grandes que resulta difícil llenarlas, la masa tiene la posibilidad de crecer, permanece abierta. Su pasión, a la que [Hitler] se muestra especialmente predispuesto, se propaga con su expansión... Para la *repetición* constante, quiso edificios de naturaleza sacra. Las catedrales eran su modelo»[8].

En esta evolución de microcosmos a macrocosmos reconocemos una de las metáforas fundamentales del Renacimiento y del vitalismo como sistema de pensamiento. Constituye el eje de esta moderna antropogonía. Si

[7] Crowds and Power, *p. 128.*

[8] *Elias Canetti,* The Conscience of Words *(traducción de Joaquim Neugroschel), Nueva York, 1979, p. 147.*

analizamos a fondo la metáfora y pensamos a través de la lógica, nos encontramos con que alcanza una trayectoria desconocida en el pasado. No nos interesa ahora su evolución filosófica o las inferencias históricas que Canetti trazó desde ella. Permítasenos simplemente decir, aunque debería subrayarse, que todas ellas proceden de esta visión de la corporalidad social, una visión reflejada en la variedad de imágenes y palabras concernientes a nuestros sentidos (ver, tocar, sentir dolor) o a nuestras funciones orgánicas (comer, beber, etc.). Pero hay algo más que tampoco deberíamos olvidar. El análisis de la morfología de las masas como un cuerpo social a medio camino entre los cuerpos animales y los cósmicos revoluciona y renueva nuestra mirada. Ese análisis es lo que tanto diferencia a Canetti de los demás.

IV. Una meditación sobre la muerte

El hombre es el único animal que se sabe mortal. El resto de criaturas no se escapan a ese final pero, incluso si lo intuyeran, carecerían de la certeza y el conocimiento de lo inevitable.

«Con la muerte y la certeza de la muerte –afirma el filósofo Franz Rosenzweig– comienza toda percepción del universo. Quitarse de encima ese miedo terrenal, el aguijón de la muerte y el aliento pestilente del Hades es lo que presume hacer la filosofía»[9].

Por mi parte sólo veo en este ensayo sobre las masas y el poder una reflexión sobre el hecho terrible de la muerte. Y lo leo como un intento (uno más, podríamos decir) de arrebatarle a la muerte su aguijón.

«La muerte –escribe Canetti– es el primer y más remoto acto, uno incluso estaría tentado de decir único acto. Tiene una edad monstruosa y nace de nuevo cada hora... Mientras exista la muerte, el último suspiro será un último suspiro en su contra. Mientras exista la muerte, la luz será un testamento de su rastro porque ella la guía. Mientras exista la muerte, la belleza no será maravillosa, la bondad no será buena»[10].

Sólo he conocido a un hombre que hablara con tanta vehemencia desesperada, mi amigo y compatriota Paul Celan, que mantuvo ese inevitable encuentro demasiado pronto.

¿Cómo hemos podido dejar de ver que la masa está del lado de la vida? Debido a todas nuestras manías persecutorias y sufrimientos imaginados,

[9] *F. Rosenzweig*, Der Stern der Erlösung, *La Haya, 1976, p. 5.*

[10] The Conscience of Words, *pp. 6-7.*

sentimos que en la masa nos conectamos de nuevo con el origen del universo. Un empujón liberará al individuo de su miedo a que le toquen y una sensación de alivio le hará formar parte de la colectividad social. La vida de los Otros está allí. Esto significa, por el contrario, que el poder está del lado de la muerte. Sin duda el Hombre puede soñar con librarse de la muerte, puede soñar con que la muerte no está predestinada para él; pero eso no basta para que disminuya su terror ante ella. Lo que el Hombre necesita es la experiencia de la inmunidad o del aplazamiento. ¿Y qué experiencia es más poderosa que la muerte de los otros, particularmente las muertes causadas por nosotros? Nuestra primera reacción al enfrentarnos a su realidad es de incredulidad: así que la muerte realmente existe, podemos verla y tocarla. Luego el horror: si la gente se muere, *yo* moriré también. El destino me está enviando una señal. Pero el sentido común nos previene: no soy yo el que se ha muerto sino el *otro*. Entonces el alivio, la satisfacción, una profunda *Schadenfreude*: «lo que era terror al principio se impregna ahora de satisfacción»[11].

Si el contacto cuerpo-a-cuerpo con una vida individual nos libera del miedo a que nos toquen en la masa, el contacto del cuerpo con la muerte individual nos libera del miedo a la muerte. Esto nos devuelve a la soledad y egoísmo del superviviente. La repetición frecuente de esta experiencia puede provocar una sensación de invulnerabilidad que nos sitúa por encima de la muerte, del pasado y del futuro. Le tomamos gusto a la supervivencia. De hecho, queremos producirnos esa sensación inusual a nosotros mismos: ¿y de qué otra forma que con la multiplicación de esos cuerpos sin vida?

> La sensación de felicidad provocada por la supervivencia individual es de un intenso placer. Una vez que se admite y se aprueba, demandará la repetición y rápidamente se transformará en una pasión insaciable. El hombre poseído por ella se apropiará de las formas de la vida social a su alrededor para servirla. Esa pasión es la del *poder*. Su vinculación con la muerte es tal que la asumimos como algo natural; la damos por real, como la muerte, sin cuestionarla, sin ni siquiera indagar seriamente en sus ramificaciones y repercusiones[12].

Aquí el Otro es con toda claridad la Muerte. Causarle la desaparición en la monótona y acumulativa repetición de un asesinato premeditado hace

[11] *Ibíd., p. 15.*
[12] *Ibíd., pp. 19-20.*

posible una ascensión, pero ¿a qué cima? A esa panorámica que nos muestra al hombre que ha causado la ruina de todos nuestros compatriotas, amigos y enemigos. Más allá de las masas, rodeado de gente que *está dispuesta a entregar su vida* a quien sólo espera recibirlas. Por eso su ídolo no es otro que su destructor: «el gran hombre les devora. Literalmente, entran en él y desaparecen. Su efecto sobre ellos es aniquilador. Les atrae y les recoge, les reduce y les devora. Todo lo que han sido es beneficioso para su cuerpo»[13].

Un cuerpo antisocial por excelencia. Como la antimateria, medra con la debilidad de la materia, para ser exactos: de la materia humana. Vive de su muerte. He comentado esta paradoja en otro lugar[14]: en el corazón y la cima de la vida social tiene lugar la más antisocial de las existencias. Fascinadas, las masas fluyen hacia él. ¿Fascinadas por qué? ¿Por la señal de su propia muerte? No olvidemos que el poder, cotejado por esas masas insaciables, está condenado al fracaso. Se aparta de la realidad y se obsesiona con lo que no puede alcanzar: la supervivencia a expensas de todo. Éste es el primer paso hacia la locura, una locura documentada y descrita en detalle en las memorias del *Senatspräsident* Schreber. La locura tiene ahora la forma de perseguir el poder por otros medios. Permítasenos añadir algo: la reflexión acerca de la muerte es por su propia naturaleza una de esas reflexiones sin fin. Del mismo modo la reflexión acerca del poder, que nos sorprende a cada paso por su habilidad para desafiar al tiempo y tocar los extremos.

V. Broch, Canetti y las masas

No es muy frecuente encontrar de manera simultánea un tema idéntico en la literatura, tesis académicas y ¡*aleluya*! también en la historia. El tema de las masas disfruta de esa dudosa distinción. Podríamos considerarlo uno de los motivos centrales del pensamiento y la literatura modernos, y es sinceramente lamentable que los eruditos que han estudiado esas materias no le hayan prestado atención y nos hayan mostrado su relevancia. Por eso me gustaría concluir con algunas observaciones en ese sentido. Es fácil demostrar que los grandes escritores franceses desde Balzac a Zola, desde Flaubert a Maupassant, aportaron una nueva forma de ver las masas[15]. No se

[13] *Ibíd., p. 27.*
[14] *Serge Moscovici, «Les Foules devant la Foule»,* Stanford French Review, *septiembre de 1983, pp. 151-174.*
[15] *Ibíd.*

contentaron con describirlas y utilizarlas como material de sus novelas; también proporcionaron una teoría. Con admirable precisión trazaron el amplio contorno de lo que luego sería la psicología de las masas. La psicología de las masas se ha encontrado con una considerable responsabilidad, sobre todo en los países de habla germana, en todos los campos, desde las ciencias sociales a la historia, desde la política a la literatura. Para comprobarlo sólo necesitamos acudir a las páginas de Mann y Musil, Freud y Weber, Reich y Adorno, por nombrar a unos cuantos.

Pero dos escritores han reservado un lugar especial a la masa en su obra y han hecho de ella su *Leivmotiv*: uno es desde luego Canetti, el otro Broch. El punto de vista de los novelistas franceses anticipa la psicología de las masas; los escritores de lengua germana se forman en la psicología de las masas y les prestan su atención. Es un caso paradigmático de los intercambios producidos entre las ciencias sociales y la literatura. Sin ánimo de profundizar en este sentido, podemos decir que Broch y Canetti dedicaron parte de su obra teórica al tema de las masas. Descripción a descripción, de análisis en análisis, fueron generando cada vez con mayor precisión sus propios puntos de vista. Pero la perspectiva de ambos es distinta. Mientras Broch se apoya en la psicología de las masas[16], Canetti basa sus observaciones en la antropología y en la historia de las religiones. Es cierto que con ello plantea interrogantes que su antecesor no necesitaba plantear. Ésta es una de las primera cuestiones que diferencia ambos puntos de vista. Para Broch, la llegada de la edad de las masas anuncia un colapso total de la cultura. Las masas confirman el dominio de la psicología sobre la política y la economía que Nietzsche anunciaba. Anuncian esa fase crepuscular en la que siempre entra una sociedad cuando pierde el control sobre ellas. Por eso la democracia, por ejemplo, no ha encontrado aún una fórmula comparable aplicada por otros sistemas políticos o religiosos. ¿Quién puede asegurar que los errores producidos por las democracias totalitarias no son consecuencia de su incapacidad para abordar la histeria de las masas?

Pero Canetti amplía las perspectivas temporales para analizar la forma y evolución de las masas. Son una parte de la tragedia de nuestra época, pero esa parte se puede comprender observando lo ocurrido desde el principio de los tiempos. Y si ocurre una tragedia, la causa no estará en su fase crepuscular: será su afinidad con el poder la declarada responsable. Por ello cada uno de los dos escritores, abordando el mismo tema, sigue su propio camino: Broch la psicología de masas, Canetti la antropología y la historia.

[16] *Hermann Broch,* Massenwahntheorie, *Frankfurt, 1979.*

Como ya he dicho, esta es solamente la primera diferencia. Para percibir la segunda debemos tener en mente la obra estrictamente literaria de ambos escritores. Si no estoy equivocado, las masas juegan un papel importante en las novelas de Broch, mientras que Canetti las menciona en sus diarios sólo en relación con su experiencia personal. ¿Podemos aventurar que uno se agarra siempre a una idea y el otro a una experiencia? Que decidan los críticos. Hay una estimación que diferencia sus puntos de vista. Si leemos los cientos de páginas en las que Broch formula el suyo y nos describe la vida de las masas, brotará en nuestra mente la palabra «demoníaco»: esta palabra, en otro tiempo de Goethe, se utiliza para definir ese lado de la naturaleza humana revelado y simbolizado por las masas[17]. Aparecen en el crepúsculo de la razón: para ser exactos, en el momento en que los poderes internos y externos del Hombre se derrumban sobre él y nublan su sentido. Por ello revelan la inexorable dirección hacia el caos al que, a causa de las leyes de la entropía, tiende todo lo que existe. Sin embargo, para nuestra existencia la entropía no es más que otro nombre para designar la muerte. Y la lucha mantenida contra ella se convierte en la lucha mantenida contra el miedo por la masa y el individuo. Éste es el poético testimonio de Broch:

> El acontecer humano, en cualquier forma y cualquier lugar que ocurriera, ¿no se revelaba allí como invariable emanación de la angustia de las criaturas, como un acontecer obsesivo de la angustia, de cuya lóbrega cárcel no existe ya ni escapatoria ni evasión, porque es la angustia de la criatura extraviada en la espesura? Nunca se había dado cuenta tan profundamente de esa angustia, mejor que nunca comprendía el ansia inacallable del alma extraviada por una superación del tiempo que eliminara la muerte, mejor que nunca comprendía la inextinguible esperanza de las masas animales, entendía lo que allá abajo deseaban voces y más voces, también ellas, con su griterío salvajemente desesperado[18].

Son masas obstinadas en el rostro de cualquier realidad, depositando sus esperanzas y su «fervor canalla» en el líder o césar que, según creen, les sacarán del remolino del miedo.

Estas observaciones son de carácter general. ¿Son capaces, por contraste, de hacernos comprender cómo la visión de Canetti se aproxima al asunto de forma diferente y desde un ángulo distinto? En ambos casos me parece que

[17] *A. Kiel, «De romans van Hermann Broch en zjin massawahntheorie»,* Mens en Kosmos, *1962 (18), pp. 58-76.*

[18] *Hermann Broch,* Der Tod des Vergil, *Frankfurt, 1976, pp. 86-87.*

la masa permanente en el lado cósmico de la vida humana. Las masas expresan el lado visible de la animalidad social a través de su aspecto más terreno y elemental: sus cuerpos. No es exagerado afirmar que hay algo de presocrático en el punto de vista de Canetti. La psicología ha sido absorbida y limitada por esta morfología de las colectividades sociales, que atracaron en las doctrinas de la psicología y evolucionaron a su lado; pero ha sido absorbida dentro de ciertos modelos básicos que se desarrollan espacialmente e incluyen al tiempo. Lo que ha fluido en las más recónditas profundidades de estos cuerpos colectivos es una corriente vital que avanza más allá de sí mismos para ganarse a más gente. Masas en las cuales cada uno de estos modelos impone su marca distintiva. Masas en las que se acepta a cada individuo por su propio bien y por sus propios méritos, produciendo el efecto de que a través del individuo otra gente capacitará sus cuerpos para el contacto comunal y los vínculos comunales. No es mi intención realizar un estudio comparativo de los dos escritores. Digamos simplemente que, fascinados ambos por la misma realidad humana, Broch y Canetti, han guiado nuestra atención hacia ella: el primero iluminando su lado demoníaco, el segundo revelando su lado cósmico. Quizá podamos decir que son la misma cosa.

Traducción de Jaime Priede

El libro ¿tinta o veneno? De *Don Quijote* a Peter Kien

Gemma Gorga

«La mejor definición de patria es una biblioteca»

Canetti, *Auto de fe*

¿Qué otro personaje, sino el ilustre hidalgo manchego, podía lograr una hazaña tan extraordinaria como la de contar entre sus descendientes a personajes de la talla de Emma Bovary, Tom Jones, el señor Pickwick, el príncipe Mishkin, Tom Sawyer, Huckleberry Finn o Isidora Rufete? La verdad es que el linaje literario de don Quijote impresiona tanto por la cantidad y calidad de sus integrantes como por su inagotable capacidad de crecer e incorporar nuevos vástagos –algunos, por cierto, un tanto pintorescos y disparatados–. Destacan, entre los más recientes, Monseñor Quijote –el personaje de la novela de Graham Greene que recorre los caminos polvorientos de la Mancha a bordo de un Seat 850, acompañado del ex alcalde comunista del Toboso– y la estrambótica protagonista de la novela *Don Quixote, which was a dream* de Kathy Archer, una chica posmoderna que enloquece por culpa de la traumática experiencia de un aborto y decide echarse al mundo en busca del verdadero amor[1]. Pero más allá de este conjunto de deudas claramente identificables, la novela cervantina aparece como referencia ineludible al hablar de Kazantzakis, Melville, Carpentier, García Márquez, Kafka, Joyce, Huxley o Mann. ¿Existe algún otro personaje que haya alcanzado una gloria similar?[2].

Sin embargo, en ese intrincado laberinto que constituye la herencia quijotesca, es posible detectar una ausencia y un vacío inexplicables: se trata de la novela de Elias Canetti titulada *Die Blendung* (traducida al español como *Auto de fe*) y protagonizada por el profesor Peter Kien, el *hombre-libro*, el erudito cuya obsesión libresca y creciente locura deberían bastar

[1] Don Quixote, which was a dream, *New York, Grove Press, 1986 (traducción en Anagrama).*

[2] *Para la descendencia de don Quijote, véanse A. Basanta,* Cervantes y la creación de la novela moderna *(Madrid, Anaya, 1992) y A. Bernat Vistarini y J. M. Casasayas (eds),* Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina *(Salamanca y Palma, Ediciones Universidad de Salamanca y Universitat de les Illes Balears, 2000).*

para convertirlo en uno de los más renombrados seguidores del hidalgo. Por mucho que las semejanzas entre ambos personajes sean más que sorprendentes, apenas se ha prestado atención –más allá de la noticia anecdótica o tangencial– a este paralelismo[3]. Una desatención que sólo puede explicarse por una desafortunada conjunción de factores adversos: tras publicarse en 1935 con una acogida favorable, la obra cae en olvido durante los difíciles años de la guerra y la posguerra europeas, olvido del que saldrá definitivamente en la década de los 80, cuando su autor sea distinguido con el Premio Nobel de Literatura. En el ámbito hispánico, la novela ha tenido que superar otros inconvenientes, como una traducción tardía –la publica Mario Muchnik por primera vez en el año 1980[4]– y una indiferencia generalizada, lo cual no deja de ser inaudito para una novela que ha sido comparada a *La muerte de Virgilio* de Broch y a *El hombre sin atributos* de Musil (hay que tener en cuenta, como reconoce Vargas Llosa, que *Auto de fe* es una de las narraciones más ambiciosas de la narrativa moderna y, también, una de las más arduas[5]).

En el primer volumen de su autobiografía, *Die gerettete Zunge* (*La lengua absuelta*), Canetti recuerda que, poco después de comenzar a ir a la escuela en Manchester, sucedió «algo tremendamente estimulante que determinó el resto de mi vida» (56). Se trata, nada más y nada menos, que de una colección de clásicos de la literatura universal, en versión infantil, que su padre le regala para introducirlo en el mundo de la lectura: «Puedo recordar todos los títulos: después de *Las mil y una noches* vinieron los *Cuentos de Grimm*, *Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver*, *Cuentos de Shakespeare*, *Don Quijote*, Dante, *Guillermo Tell*». Unos libros que, como el propio Canetti confiesa, van a quedar marcados para siempre con el halo entusiasta que le confirió aquella primera lectura, ya imborrable: «Sería fácil decir que todo lo que después he sido estaba ya en aquellos libros que leía por amor a mi padre a los siete años. De entre las figuras que posteriormente no me abandonaron, sólo faltaba Ulises» (56-57). En esta preciosa confesión tenemos un primer cabo al que agarrarnos para empezar a desmadejar el hilo sutil que lleva de Peter Kien a Don Quijote.

Una mañana, el protagonista de *Die Blendung* pasa ante una peluquería y se detiene unos instantes para contemplar su aspecto reflejado en el cristal:

[3] *Véase especialmente Á. Cardona [1987] y P. Bonnin [1987]. También aporta algún dato C. De la Rica –«en mi opinión, la escritura de* Auto de fe *se mueve y se realiza entre Cervantes y Kafka [...]. Las raíces de la* cultura *de Elias Canetti habría que buscarlas entre lo español y lo germano» [en VV. AA.,* Custodio de la metamorfosis, *1985: 119]–. Al buscar referencias españolas para la obra de Canetti, sin embargo, suelen privilegiarse los* Sueños *de Quevedo.*

[4] *Canetti,* Auto de fe, *Barcelona, Muchnik Editores, 1980. Cito por esta edición.*

[5] *Vargas Llosa, 1987: V.*

«dos ojos azul acuoso y ni asomo de mejillas. Su frente era una pared de roca hendida. La nariz, espina vertical de una estrechez vertiginosa, precipitábase al abismo. Muy abajo, totalmente disimulados, acechaban dos ínfimos insectos negros. Nadie hubiera sospechado que eran las fosas nasales. Su boca era una cremallera. Dos profundas líneas, que fingían cicatrices falsas, bajaban de ambas sienes hasta la barbilla, cruzándose en su punta. Estas dos líneas y la nariz dividían el rostro, de por sí largo y enjuto, en cinco tiras de angustiante estrechez» (179). A lo largo del libro, nuevas pistas completan su retrato: es tan «flaco y larguilucho» (303) y tiene tan «largas piernas» (115) que merece el apelativo de «esqueleto» (305). Como observa otro personaje, «nunca había conocido a un tipo tan flaco» (305). Los trazos caricaturescos –entre carnavalescos y expresionistas– con los que Canetti dibuja a su criatura de ficción coinciden con los utilizados por Cervantes a la hora de esbozar a don Quijote: por un lado, la ya proverbial delgadez del hidalgo, inmortalizada en tantos dibujos y esculturas[6] (era «seco de carnes, enjuto de rostro», 36, «su rostro de media legua de andadura, seco y amarillo», 436, «las piernas muy largas y flacas», 416); por otro lado, la fealdad de un cuerpo huesudo y un rostro descarnado (en el capítulo 58 de la Segunda parte, Sancho se lo dice a las claras: «que muchas veces me paro a mirar a vuestra merced desde la punta del pie hasta el último cabello de la cabeza, y que veo más cosas para espantar que para enamorar», 1099). Haciéndose eco de la tradicional idea de que el aspecto exterior revela el carácter de la persona –como reza el refrán, «la cara es el espejo del alma»–, ambos novelistas dotan a sus respectivos personajes de una fisonomía altamente significativa. De hecho, apariencia y temperamento se influyen y condicionan mutuamente (como leemos en la novela de Canetti, «el carácter, cuando se posee, determina también el aspecto físico», 17). Por ello, no es de extrañar que dos personajes con idéntica tendencia a la manía obsesiva y con idéntico genio nervioso y colérico aparezcan esculpidos con unos mismos rasgos físicos.

Al igual que la apariencia externa, también el nombre posee relevancia. En los universos ficticios de ambas novelas, la onomástica sirve, más que para *designar*, para *significar* al personaje. Así, intuyendo que la palabra tiene el poder de crear la realidad, los primeros gestos y actos de don Quijote como caballero andante tienen que ver con la búsqueda del nombre apropiado –casi necesario– con que bautizar a su dama, a su caballo y a sí mismo, como si el mundo se encontrase en un estado adánico y preverbal, esperando a que alguien lo nominase para comenzar a ser. Y si, ya desde el

[6] *Cito por la edición de F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998.*

inicio, la novela cervantina ofrece a sus lectores importantes claves interpretativas cifradas en los nombres, otro tanto ocurre en el texto canettiano. El nombre del protagonista, Kien, evoca la leña resinosa y anticipa el impresionante final en que lo vemos arder junto a su biblioteca. En su colección de ensayos *Das Gewissen der Worte* (*La conciencia de las palabras)*, el propio autor explica cómo estuvo barajando otros nombres igualmente simbólicos antes de decidirse por el definitivo (nombres como el de *Brand* –«incendio»–, o, simplemente, la inicial *B* –abreviatura de *Büchermensch*, «hombre-libro»).

Las pequeñas coincidencias señaladas hasta ahora no rebasarían la categoría de curiosidad si no fuera porque se enmarcan en un contexto más amplio y trascendente donde cobran pleno sentido. A fin de cuentas, y si lo consideramos con atención, los tres grandes temas que vertebran el *Quijote* son los mismos que sostienen la maquinaria novelesca de *Auto de fe*: (a) una meditada reflexión sobre las complejas relaciones entre locura y cordura, (b) un largo interrogante sobre qué cosa es la realidad, y (c) los efectos que el libro y la palabra impresa tienen sobre algunos lectores. Tres temas comunes desarrollados sobre el trasfondo del conflicto que enfrenta al individuo con la sociedad (individuo *versus* vulgo, en formulación cervantina; individuo *versus* masa y poder, en formulación canettiana). Antes de centrarnos en la última de estas ramificaciones temáticas, la del libro, veamos brevemente la sorprendente similitud con que ambos novelistas perfilan las dos primeras.

¿Quién puede afirmar con certeza qué es lo real?, ¿alguien puede estar seguro de sus propias percepciones?, ¿poseen las personas o las cosas una realidad objetiva? Tanto Canetti como Cervantes tienen la extraña habilidad –y más extraña todavía en un escritor de la Edad de Oro– de minar de dudas el terreno que pisa el desconcertado lector. Desde que Américo Castro planteara con rigor la cuestión de lo real en la obra cervantina –esa *realidad oscilante* o *problemática*, como suele llamársele–, hemos tenido que sustituir la forma verbal *es* por *parece*. Porque, en el *Quijote*, todo se expresa por medio de conjeturas, hipótesis y fórmulas aparenciales: las bacías parecen yelmos, la edad de los personajes sólo se conoce aproximadamente, los nombres tampoco gozan de gran estabilidad («se debía de llamar "Quijada", y no "Quesada"», 43, «se le debió de poner nombre de "Panza" y de "Zancas"», 109), los objetos se desdibujan («descubrieron treinta o cuarenta molinos», 94) y el tiempo cae en garras de la pura subjetividad (tras emerger de la cueva de Montesinos, el hidalgo sentencia: «quizá lo que a nosotros nos parece un hora debe de parecer allá tres días con sus noches», 824). Pero lo más terrible es que esta inestabilidad afecta también

a las relaciones humanas, a la percepción del *otro*, que se convierte de este modo en el enigma supremo que nadie puede descifrar, ni siquiera él mismo[7]. ¿Quién es más real, Dulcinea o Aldonza Lorenzo? Una vez más, la lucidez de don Quijote nos proporciona una respuesta que rezuma relativismo por los cuatro costados:

> «Bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta [...]. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad [...]. Y diga cada uno lo que quisiere" (285)».

En *Auto de fe*, cada personaje tiene una percepción peculiar –a menudo distorsionada por factores como el miedo o el egoísmo– de lo que ocurre en el extrarradio de su ser, más allá de los límites del yo. Es un mundo desintegrado y delirante que se descompone en mil pedazos que no encajan. Un mismo hecho suscita miradas e interpretaciones múltiples, dispares e incluso disparatadas, ya que los otros constituyen un oscuro interrogante imposible de penetrar[8]: «¿Quién es usted realmente, caballero?» (314), le pregunta a Kien un cada vez más desconcertado jefe de policía, incapaz de ordenar las piezas y reconstruir el rompecabezas humano. Es el mismo misterio que entraña don Quijote para don Diego, el Caballero del Verde Gabán, que no se atreve a sentenciar si bajo el hidalgo manchego se esconde el mayor loco o el mayor cuerdo del mundo.

Las malas pasadas que a menudo les juegan los sentidos no hacen más que incrementar el grado de confusión y desconcierto ante la realidad. Tanto Kien como don Quijote son víctimas de frecuentes alucinaciones que les llevan a interpretar erróneamente los estímulos procedentes del mundo exterior. Es difícil leer el episodio en que Kien ve y oye a su esposa –a la que creía muerta– sin recordar la perplejidad del hidalgo ante la inesperada visita nocturna de la moza asturiana Maritornes, cuando todos los sentidos –y no sólo la vista, como es habitual– lo persuaden de que la mujer que tiene entre sus brazos es una altísima princesa. También Kien confiesa a propósito del episodio vivido: «todos mis sentidos me han traicionado, no sólo la vista» (308). Es así como, en ambas novelas, el tema de la realidad problemática acaba desembocando de manera natural en el de la locura, o,

[7] *Como escribe Canetti en sus* Apuntes*: «la palabra más imprecisa de todas:* yo*» [2000: 141].*

[8] *Esta lectura múltiple de una sola realidad tiene su máximo exponente en el episodio del Theresianum que se desarrolla en el capítulo «El ladrón» (pp. 295-296).*

si se prefiere, en la imprecisa línea que separa locura y sensatez. Tan escurridizo como el concepto de realidad es el concepto de cordura. Aunque en *Auto de fe* se enuncie un criterio clarificador –«el que es capaz de deslindar la fantasía de la realidad, bien puede estar seguro de sus facultades mentales» (387)–, en la práctica la observación se revela como irónica e inviable, ya que ningún personaje la asume, ni Kien –un discapacitado social para quien nada existe más allá de sus libros–, ni Teresa –deslumbrada por un mezquino vendedor de muebles–, ni Fischerle –el jorobado estafador que se cree campeón mundial de ajedrez–, ni Pfaff –el brutal y sádico portero que se ve a sí mismo como padre amantísimo–. Los paralelismos con la novela cervantina siguen siendo increíbles, ya que, aunque don Quijote pasa por ser el loco, los otros no le van a la zaga, comenzando por un escudero que ambiciona el gobierno de una ínsula sin siquiera saber qué es una ínsula, y acabando por unos duques dispuestos a llenar sus interminables horas de ocio a costa del sufrimiento ajeno. Otra coincidencia sintomática es que, en ambas novelas, junto al «loco oficial» –don Quijote, Peter Kien– se alza la contrafigura del «cuerdo oficial» –don Diego, George Kien–, representante del más puro sentido común y cuyo racionalismo paralizador, estéril y anestesiante obliga al lector a replantearse una serie de valores: ¿es la locura, a fin de cuentas, maldición o bendición?, ¿debemos perseguir la razón a cualquier precio?[9] Es el propio George, el hermano psiquiatra del protagonista, quien, en un instante de clarividencia, formula las dudas en voz alta: «Vivimos encaramados sobre nuestra sólida razón como los avaros sobre su dinero. Mas la razón, tal como la entendemos, es un malentendido. ¡Si existe una vida puramente espiritual, es sin duda la que lleva este loco!» (413). Se diría que, a unos cuantos siglos de distancia, bajo sus palabras resuena todavía el eco de la Moria erasmiana.

«Amo mi biblioteca» (308). Poco importa que esta confesión aparezca en labios de Peter Kien, puesto que podría haberla pronunciado igualmente don Quijote. La vida de ambos personajes gira en torno al libro, y este elemento condiciona toda su existencia, como si el universo comenzara y acabara en cada página («su mundo era su biblioteca», escribe Canetti). La realidad permanece velada ante sus ojos, oculta tras el enjambre de la letra impresa; y así, incapaces de ver, se ven obligados a leer los objetos y personas –convertidos ahora en signos– que se cruzan en su camino. En la

[9] *En el tercer volumen de sus memorias,* Das Augenspiel (El juego de ojos), *Canetti escribe a propósito de* Auto de fe: *«Era preciso comprender por fin que la demencia no era algo despreciable, sino un fenómeno lleno de relaciones y significados propios, distintos en cada caso» (23).*

novela cervantina, cuando el hidalgo se dispone a embestir los molinos, Sancho asume las funciones de perogrullo para recordarle algo tan básico como que mire lo que tiene delante y salga así del error: «Mire vuestra merced que aquellos que allí se parecen no son gigantes» (95). Pero las sensatas advertencias del escudero se las lleva el viento, puesto que don Quijote no tiene por costumbre mirar, sino leer, reinventar y filtrar la realidad, acomodándola a lo que dicen los libros. Y los libros informan claramente que aquellas criaturas monstruosas que agitan los brazos no pueden ser más que gigantes. Resulta irónico que el protagonista de *Auto de fe* viva obsesionado con la remota posibilidad de perder la vista –precisamente él, una persona que permanece ciega para la realidad más inmediata–. Peter Kien ha adquirido la curiosa costumbre de deambular entre las estanterías repletas de libros cerrando los ojos y fingiéndose ciego, para tratar de imaginar el horror que supondría vivir a oscuras. He aquí una acertada metáfora para caracterizar a una persona que, en cierta manera, ya vive a oscuras. Al menos, así se lo recuerda su hermano: «pagas tu memoria científica con una peligrosa carencia: no ves lo que ocurre a tu alrededor» (445).

A pesar de que el espacio cerrado de una biblioteca constituye su hábitat idóneo, tanto don Quijote como Peter Kien van a ser expulsados de ese recinto protector. Al primero, le tapian la estancia donde guarda sus libros y le hacen creer que la desaparición es obra de encantadores; al segundo, su mujer lo echa de casa y sólo puede salvar una pequeña parte de su adorada colección (aunque el hecho de haber sido desposeído de ella no le impide, cuando se aloja en un hotel, anotar como profesión «propietario de una biblioteca», 175). Pero ambos van a sobrevivir a la expulsión del paraíso gracias al socorro de una extraordinaria memoria. Don Quijote no necesita de la presencia física de sus grandes volúmenes de caballerías, puesto que los almacena en la cabeza. Puede hojearlos mentalmente en cualquier momento y dar con la información que busca. Es tal su reverencia por lo escrito que, en sus citas, llega incluso a reproducir los *verba dicendi*. Así, cuando se dispone a atacar al vizcaíno, leemos: «–Ahora lo veredes, dijo Agrajes –respondió don Quijote» (95). La memoria de Peter Kien es igualmente portentosa, «prodigiosa» (423), «casi terrorífica» (21), «un don divino, un verdadero fenómeno» (215). También él, como el hidalgo, «pensaba por citas» (19). Esta extraordinaria capacidad mnemotécnica le permite construir una biblioteca portátil e interiorizada –una «bibliocabeza», 22–, donde conserva todos sus libros («yo podría vivir en un simple agujero, pues llevo mis libros en la cabeza», 446). Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en la novela cervantina, el protagonista de *Auto de fe* muestra

en todo momento una devoción casi fetichista por los aspectos más materiales del libro, su cuidado, su limpieza, su encuadernación, su fragilidad[10]. En la novela canettiana, la constante animalización de los personajes encuentra su correlato antitético en la humanización de los libros. Según frase lapidaria de Kien, «un libro vale más que un ser humano» (455). Los libros se convierten en entidades sensibles, «pobres criaturas» (212) que algunos compradores sin escrúpulos –equiparados a buitres– examinan «como si se tratara de esclavos» (213). Cuando llega a oídos de nuestro protagonista la leyenda del Hombre-Cerdo, el insaciable devorador de libros que trabaja en el Monte de Piedad, se autoimpone la obligación moral de salvarlos, y lo hace en estos términos: «mientras tuviera una gota de sangre en las venas, estaba dispuesto a redimir a esos desdichados, a rescatarlos de las llamas, a protegerlos de las fauces del Cerdo» (270). Y cuando se imagina la supuesta muerte por autofagia de Teresa, lo que más le duele es pensar que esta terrible escena se desarrolló en presencia de sus indefensos libros (321).

Hace algunos años, McLuhan señaló que la imprenta «destribaliza o descolectiviza al hombre», y que ésta es la «tecnología del individualismo»[11]. Para confirmar la idea, basta pensar en don Quijote o en Peter Kien, dos solitarios empedernidos, dos misántropos que no saben –o no quieren– integrarse en los mecanismos sociales. El hidalgo es capaz de permanecer encerrado en su aposento leyendo durante 48 horas seguidas, hasta que, inevitablemente, se le seca el cerebro. El «hombre-libro», por su parte, vive recluido en su biblioteca como un ermitaño, sin que apenas le lleguen ecos del mundo exterior. En ambos casos, sin embargo, esa voluntad de aislamiento se concreta y materializa en el rechazo a la mujer. Persuadidos de que profesar en la orden de los libros exige voto de castidad, los dos personajes deciden convertirse en ascetas sexuales y evitar la peligrosa interferencia de lo femenino en sus vidas[12]. Pero aunque el resultado sea el mismo, las estrategias que trazan para llevar a cabo su plan son opuestas. Don Quijote se coloca a salvo de la mujer sublimándola hasta descarnarla y convertirla en un inocuo fantasma intelectualizado. Es así como Dulci-

[10] *Es difícil no advertir un eco autobiográfico. Escribe Canetti en sus* Apuntes*: «No puedo negar que me duele no ocuparme de los libros, tengo un sentimiento físico por ellos, de vez en cuando me sorprendo en diálogos de despedida de ellos [...]. Me duele pensar que los libros caerán en manos ajenas o que incluso se venderán, me gustaría que permanecieran donde están ahora y que yo pudiera visitarlos de vez en cuando sin ser visto, como un fantasma» (46).*

[11] *M. McLuhan, 1993: 232.*

[12] *De hecho, el ascetismo, en todas sus manifestaciones, domina la vida de ambos personajes. La austeridad en el comer y en el dormir, el rechazo de cualquier tipo de comodidad y su indiferncia por el dinero constituyen otros tantos puntos de contacto entre don Quijote y Kien.*

nea, ese gran invento creado a partir del ensamblaje de diversas piezas culturales y librescas, lo redime del contacto amoroso con la mujer real. Peter Kien, por su parte, también ha acudido a los libros en busca de una respuesta al interrogante femenino, y ha hallado su refugio en una misoginia visceral. Odiar a las mujeres le evita el contacto con ellas (su único error, del que se arrepentirá toda su vida, es haberse casado con la esperpéntica y limitadísima Teresa para que cuidara de su biblioteca). La misógina arenga que pronuncia hacia el final del libro en presencia de su hermano George es pura erudición, un nutrido catálogo de féminas malvadas extraídas de la mitología y la historia sagrada. Ni Kien ni don Quijote son capaces de ver a la mujer real cuando ésta pasa junto a su lado. Su terror ante lo femenino y su enfermiza soledad les lleva a inventarla –sublimándola en un caso, denigrándola en el otro– para escapar de ella.

Pero más allá de este cúmulo de coincidencias –que podría leerse, en última instancia, como un tributo más o menos consciente de Canetti a la obra cervantina[13]–, el parentesco de ambas novelas se funda en la común reflexión de carácter ético-moral en torno al libro y a la lectura. La pregunta básica que late tras sus páginas –pregunta que nunca se formula de manera descaradamente explícita, pero para eso estamos ante obras de ficción y no ante ensayos– es la del valor del libro en nuestras vidas, tanto desde un punto de vista individual como social. Por distintos cauces históricos –Cervantes vive la explosión comercial de la imprenta en pleno Siglo de Oro; Canetti, el clima prebélico de la Viena de los años 30–, ambos plantean con especial urgencia el problema de la responsabilidad del escritor y del lector –si es que la literatura tiene que ser algo más que un simple pasatiempo, claro–. ¿Cómo hay que leer? ¿Cómo no hay que leer? ¿Existen libros peligrosos *per se*, o dicha peligrosidad depende de los ojos que leen? Por medio de la ficcionalización de dos casos clínicos de desaforada pasión libresca, Cervantes y Canetti abren el camino de la reflexión[14]. Porque, como señala el escritor búlgaro a propósito de su novela, «lo que acontece en un libro así no es mero juego» (1985: 11).

[13] *En el tercer volumen de su autobiografía,* Das Augenspiel (El juego de ojos), *escribe Canetti: «La primera novela fue* Don Quijote *[...]. Para mí no es sólo la primera novela, sino que continúa siendo todavía la más grande. En ella no echo de menos nada, ningún conocimiento moderno» (47).*

[14] *No es difícil, una vez más, advertir ecos autobiográficos tras estas pasiones librescas. De Cervantes sabemos, por confesión indirecta, que leía «los papeles rotos de las calles» (107). Por su parte, Canetti admite su voracidad libresca: «no me arrepiento de esas orgías de libros [...]. En Viena, cuando no tenía dinero, gastaba todo lo que no tenía en libros [...]. Tendré que comprar libros hasta el último instante de mi vida, sobre todo cuando sé con seguridad que nunca los leeré» [2000: 12].*

Si dejamos momentáneamente en suspenso la lectura romántica que convierte a don Quijote en el paradigma del idealista incomprendido, hay que admitir que, al pobre hidalgo, la lectura no le sienta demasiado bien[15]. Para decirlo en pocas palabras, una persona culta, sensible y buena se echa a perder por culpa de los libros –es cierto que el desequilibrio mental aparece aquí como resultado de una megadosis de ficción mal digerida; pero, ¿quién se atreverá a establecer los límites de un consumo «racional»?– está claro que, en su caso, la lectura tiene un efecto nefasto que le lleva a perder la hacienda –dilapidándola en costosos volúmenes– y el juicio –dilapidándolo en interminables noches que emplea «leyendo de claro en claro», 30–. Y no es del todo cierto que el libro despierte en el hidalgo la bella vocación de ayudar al prójimo. De hecho, la primera tentación que siente don Quijote es la de la escritura, es decir, emular por medio de la pluma y el papel las hazañas caballerescas que tanto admira. Más adelante, cuando pasa a la acción y sale a los caminos, la literatura sigue siendo su móvil principal, puesto que sueña con ver sus aventuras inmortalizadas en letra impresa. La vida del hidalgo parece atrapada en una especie de círculo infernal: del libro sale y al libro retorna. Ciñéndonos a una interpretación básica, el libro se perfila como un objeto potencialmente peligroso y destructivo. Podría argüirse, sin embargo, que sólo los géneros englobados dentro de la categoría de «ficción» –libros de caballerías, libros de pastores, romances– constituyen una amenaza real. Es en este punto donde entra en escena, como relevo, Peter Kien.

Peter Kien no sólo no lee novelas, sino que aboga directamente por su prohibición: «el placer que en ocasiones nos ofrecen se paga muy caro: acaban por erosionar el carácter más firme. Aprendemos a identificarnos con todo tipo de personas. Uno le coge el gusto a ese vaivén perpetuo y se confunde con los personajes que le agradan [...]. El Estado debiera prohibir las novelas» (43). Las estanterías de la impresionante biblioteca de este erudito –un reputado sinólogo– están repletas de otro tipo de obras, básicamente de sabiduría oriental, textos taoístas, confucianistas y budistas. Sin embargo, este personaje, a quien su propia conciencia ha puesto a salvo de las peligrosas garras de la ficción y que conoce como nadie los grandes textos sagrados de Oriente, es un ser mezquino y egoísta, un misántropo encerrado en una soledad impermeable, parapetado tras esos 25.000 volúmenes

[15] *Escribe con gran lucidez Martín de Riquer: «Se ha afirmado a veces que don Quijote no estaba loco, o se ha querido generalizar diciendo que todos estamos locos. Con ideas así se pueden escribir maravillosos ensayos [...]. Pero lo cierto es que el protagonista de la novela de Cervantes está rematadamente loco» [1980: XLII].*

a los que nadie más tiene acceso, que se niega a enseñar y a compartir, y que, en un acceso de locura paranoica, decide arder finalmente junto con sus libros. Frente al magnetismo de la letra impresa, las relaciones humanas se tornan innecesarias y fastidiosas. Que erudición no es sinónimo de sabiduría parece ser uno de los muchos corolarios que se desprenden de *Auto de fe*. ¿De qué le sirve a Kien dominar tantas lenguas muertas y vivas, haber leído tantos libros, acumulado tanta cultura, si es incapaz de tender un puente hacia los demás y superar el fracaso de su existencia? ¿Cuál es la diferencia entre Kien y sus odiados «analfabetos» –los excluidos, los no llamados, los que, según él, sufrirán una muerte aún mayor[16]–? Kien demuestra en propia carne y de manera irrefutable que los libros son potencialmente peligrosos, todos, tanto los de ficción como los de espiritualidad, tanto las novelas que él proscribe de su biblioteca como los tratados budistas que lee con tanta pasión y cuya doctrina –maravillosa ironía por parte de Canetti– alerta contra el riesgo de escisión entre conocimiento intelectual y vivencia. En su colección de retratos titulada *Cincuenta caracteres*, el autor dibuja con pinceladas expresionistas la figura del «bibliófago», tras la que asoma el perfil igualmente grotesco e hiperbólico de Peter Kien: «El bibliófago lee todos los libros sin distinción, siempre que sean difíciles [...]. A los 17 años tenía ya el mismo aspecto que ahora, a los 47. Cuanto más lee, menos se transforma» (143).

Entonces, ¿para qué la cultura, para qué el libro? Como escribe Vargas Llosa refiriéndose a la irrupción y triunfo del nacionalsocialismo, «si la cultura no sirve para prevenir este género de tragedias históricas, ¿cuál es entonces su función?» [1987: V]. He aquí una reflexión similar a la que plantea, de manera intermitente pero irreductible, toda la trayectoria ensayística de George Steiner, reflexión que obliga a desmantelar el optimismo cultural de la Ilustración dieciochesca y del positivismo decimonónico: «se suponía que el estudio de la literatura implicaba casi necesariamente una fuerza moral. Parecía evidente que la enseñanza y el estudio de los grandes poetas y prosistas no sólo habría de enriquecer el gusto o el estilo sino también la sensibilidad moral» [2000: 82]. Pero el siglo XX ha demostrado que las humanidades no necesariamente «humanizan», pues, como recuerda Steiner, los que torturaban en los campos de exterminio fueron educados para leer a Shakespeare. Terrible paradoja y terrible posibilidad, la del libro como factor desencadenante de fracaso individual y social.

Si consideramos a don Quijote y a Peter Kien como dos casos curiosos –aislados, concretos, no generalizables– de locura libresca, es posible leer

[16] *«La muerte nos espera a todos –sentencia–, pero más aún a los analfabetos» (264).*

las novelas que protagonizan con una sonrisa en los labios. Ahora bien, si los contemplamos como parábolas de una época que vive bajo el imperio de la palabra impresa –una época que se inicia en la Edad de Oro y que culmina en el delirio editorial del siglo XX–, la sonrisa puede acabar convertida en mueca.

Bibliografía

AVALLE-ARCE, J.B.: *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Castalia, 1976.

BASANTA, A.: *Cervantes y la creación de la novela moderna*, Madrid, Anaya, 1992.

BONNIN, P.: «L'escriptor i la llengua», en CORCOLL, R. y M. SIGUÁN (eds.): *Homenaje a Elias Canetti / Festscrift Elias Canetti*, Barcelona/Kassel, PPU/Reichenberger, 1987, pp. 21-36.

Camp de l'arpa, monográfico dedicado a Elias Canetti, núm. 103-104 (sept.-oct. 1982). Con artículos de R. Saladrigas, M. Gras Balaguer, J. C. Cataño, A. González Troyano, L. Izquierdo, M. Lucarda, E. Lynch, L. Maristany y M. R. Barnatán.

CANETTI, E.: *Cincuenta caracteres (El testigo oidor)*, Barcelona, Labor, 1977.

— *La lengua absuelta. Autorretrato de infancia*, Barcelona, Muchnik Editores, 1981.

— *La conciencia de las palabras*, México, FCE, 1981.

— *La antorcha al oído. Historia de una vida, 1921-1931*, Barcelona, Muchnik, 1982.

— *El juego de ojos. Historia de mi vida, 1931-1937*, Barcelona, Muchnik Editores, 1985.

— *Auto de fe*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987.

— *Apuntes 1973-1984*, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2000.

— *Masa y poder*, Barcelona, Muchnik Editores, 2000.

CARDONA, A.: «Estudio especial del mundo novelesco en *Die Blendung*», en CORCOLL, R. y M. SIGUÁN (eds.): *Homenaje a Elias Canetti / Festscrift Elias Canetti*, Barcelona/Kassel, PPU/Reichenberger, 1987, pp. 75-139.

CASTRO, A.: «La palabra escrita y el *Quijote*», en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 292-324.

CERVANTES, M. DE: *Don Quijote de la Mancha*, ed. de M. DE RIQUER, Barcelona, Planeta, 1980.

— *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. RICO, Barcelona, Crítica, 1998.

FUENTES, C.: *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1983.

IFFLAND, J.: «Don Quijote dentro de la "Galaxia Gutenberg" (reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)», *Journal of Hispanic Philology*, 14 (1989), pp. 23-41.

LLOVET, J.: «Elías Canetti», en J. LLOVET (ed.), *Lecciones de Literatura Universal*, Barcelona, Cátedra y Institut d'Humanitats de Barcelona, 1995, pp. 1071-1080.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F.: *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975.

MCLUHAN, M.: *La galaxia Gutenberg. Génesis del «Homo typographicus»*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993.

MUCHNIK, M.: «Formación ética, formación literaria. Los primeros años de Elías Canetti», en E. CANETTI, *Auto de fe*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987, pp. 491-497.

— *Lo peor no son los autores. Autobiografía editorial*, Madrid, Mario Muchnik, 1999.

PREDMORE, R. L.: *El mundo del Quijote*, Madrid, Ínsula, 1958.

STEINER, G.: *Errata. Una vida a examen*, Barcelona, Proa, 1999.

— «¿El ocaso de las humanidades?», *Revista de Occidente*, 223 (diciembre 1999), pp. 132-158.

— *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2000[2].

— *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Barcelona, Gedisa, 2001.

VARGAS LLOSA, M.: «Una pesadilla realista», en E. CANETTI, *Auto de fe*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987, pp. III-VIII.

VV.AA.: *Custodio de la metamorfosis. Homenaje a Elías Canetti en su 80º. aniversario* (ed. de Mario Muchnik), Barcelona, Muchnik Editores, 1985.



Canettiana

Juan Carlos Vidal

La ciudad de Rustschuk, un puerto en la Bulgaria bajodanubiana, fue el lugar donde los Canetti, judíos sefarditas procedentes de Turquía, se habían asentado. Era aquella ciudad un cruce de lenguas y culturas diferentes, llegando a decir el propio autor que cada día se despertaba con el sonido de siete u ocho lenguas distintas pero, forzosamente, no extrañas, lenguas que cambiaban al amanecer del día siguiente. Esta circunstancia dejó en el niño Canetti la huella de la ausencia de una identidad fija e invulnerable.

De niño, ya era Canetti un testigo «asombrado y admirado». Criado en el ladino y el búlgaro como lenguas familiares y de socialización –Canetti diría que el ladino le aportó, sobre todo, rapidez mental– sería su madre, el personaje fuerte, quien le introduciría en la senda de la gran cultura alemana, inculcándole esta lengua, el alemán, a partir de los ocho años, legándole con ella una sed absoluta de conocimientos, sed labrada en largas lecturas y discusiones sobre música o literatura, lengua absuelta de cualquier iniquidad o inclinación a lo vulgar, válida para la admiración, la constancia, el conocimiento y la universalidad de intereses. Hasta el final de sus días, Elías Canetti pensó y escribió en alemán, lo cual constituía, a pesar de todo, y según sus propias palabras, un homenaje a la cultura alemana.

Canetti fue el primer ejemplo de un modelo que, con el tiempo, llegué a querer y a admirar: el del *Juif errant éternel*, exiliado de todos los exilios y, en buena medida, modelo de la *intelligentzia* judía, hacedora, en gran parte, de la gran cultura centroeuropea.

Su madre no sólo le legó la lengua y la cultura alemanas o la fortaleza de carácter; probablemente, también heredó de ella ciertos rasgos misóginos que reaparecerán en su obra, la virtud de la paciencia, la vocación de su consagración al trabajo intelectual y una concepción de la realidad como cultura extensiva y sin límites, capaz de abarcar todas las épocas, todas las civilizaciones, en un *continuum* que se hacía presenciable en las formas de la actualidad. Canetti expresa al comenzar a escribir *Masa y poder*: «Es un objetivo serio de mi vida llegar a conocer todos los mitos de todos los pueblos». Incluso, me atrevería a aventurar que dos rasgos más de su carácter se originan en aquellos lejanos tiempos: uno de ellos es su sensibilidad hacia las voces, «máscara acústica del yo» según la definición de Karl

Kraus, sensibilidad que creció en aquellas noches de infancia en las cuales ella le leía en voz alta los grandes clásicos de la literatura –entre ellos, a no dudarlo, *El Quijote*– para enzarzarse, al terminar, en comentarios trabados en forma de diálogos. Para Canetti, conocer era escuchar.

El otro rasgo cultural profundo aprehendido en su infancia es su ausencia de eurocentrismo, dato que se hace patente en su libro de viajes *Las voces de Marrakesh.* No sería vano observar cómo en Canetti la lengua y la cultura tradicionales son transmitidas oralmente, ladina, no sólo le permitieron pensar con rapidez; al mismo tiempo a través de esa pervivencia, Canetti logró recuperar la temporalidad real de sus ancestros.

Rustschuk fue el punto de partida y continuación de un largo viaje, un exilio que tuvo en Viena su capital mental y cuyas posadas en el camino fueron Lausana, Zurich, Berlín y París, hasta llegar a Londres, donde vivió la mayor parte de su vida. Y cabe preguntarse: ¿existe acaso un exilio más radical que el de un escritor en lengua alemana viviendo en Londres?, ¿el de un superviviente de la catástrofe europea en la insularidad británica? Susan Sontag hace un comentario sobre el londinense Canetti que, por ser tan sabroso, no me resisto a citar. Tras señalar que Mischa Frish, el personaje central de la novela de Iris Murdoch *The Flight from the Enchanter*, un filósofo cuyo cosmopolitismo, audacia y superioridad, resulta ser un enigma para sus intimidados amigos, no es otro que Elías Canetti, escribe sobre este personaje no del todo de ficción: «Trazado desde fuera, este retrato indica cuán exótico debe resultar Canetti a sus admiradores ingleses. El artista que es también polifacético, o viceversa, y cuya vocación es la sabiduría, no resulta común en la literatura inglesa».

En una ocasión definí a Elías Canetti como un sefardí revestido con la mejor tradición cultural centroeuropea. Sefardí por su origen irrevocable y centroeuropeo por adscripción cultural, Canetti puede ser incluido en la gran tradición expresionista del periodo de entreguerras representada en el arte, el teatro y la literatura. Aunque Claudio Magris pretenda incorporarlo al interior de un orden nihilista que abarcaría desde Hofmannsthal a Bashevis Singer, Canetti, en su novela *Auto de fe*, hunde su expresividad en la grotesca existencial expresionista. Del mismo modo que Cantor –el último gran expresionista– levantaba los personajes de su teatro a partir de los dibujos expresionistas que previamente diseñara, los personajes canettianos siguen los trazos de los grafismos de George Grosz y Otto Dix.

Todo escritor tiene sus modelos y los modelos de Canetti, a los cuales él mismo se ha referido, fueron Hermann Broch, Karl Kraus y Franz Kafka, modelos distintos que surgen siguiendo diferentes vías de aproximación. Si bien Hermann Broch es para él el escritor en estado puro, aquel que

contiene todas las cualidades, su interés por Karl Kraus y Franz Kafka se deriva de su concepción del mundo.

En noviembre de 1936, y con motivo de su quincuagésimo aniversario, Canetti pronunció una conferencia en honor de Hermann Broch. Aun Broch no había publicado *La muerte de Virgilio* y, por lo tanto, su aproximación sólo pudo realizarse a través de la lectura y meditación de la trilogía *Los sonámbulos*. Para Canetti, Broch es el escritor representativo de su tiempo, ahíto de libertad por ser precisamente su vasallo, un tiempo caracterizado por la tensión del asombro producto de una época, finales del siglo XIX y principios del XX, en la que se había producido la desintegración de los valores.

Canetti admira en Broch el desarrollo y la realización del programa máximo de la creación literaria: ser original, poseer la capacidad de sintetizar su época en todos sus aspectos, desde los más nimios hasta los simbólicamente más compactos (esa «memoria respiratoria» que subraya en el autor de *La muerte de Virgilio*, la destreza que Broch tenía para absorberlo todo de todo los ambientes, porque «el que respira debe dar cuenta de la multiplicidad del mundo y su disgregación individual, verdadera materia prima del quehacer artístico»); por último, su disposición a estar en contra de su época.

La aproximación, tanto a Kraus como a Kafka, es de índole diferente. También el espacio de reflexión es distinto. En ambos casos parece interesarle más la psicología individual que la función representativa. El análisis que realiza sobre ellos se lleva a cabo teniendo como sustrato su correspondencia privada, con Felice Bauer en el caso de Kafka, con la aristócrata austriaca Sidonei Nádherny en el caso de Kraus. Nunca, probablemente, se dio en la historia de la literatura y en una misma época personalidades que representen dos polos tan opuestos. Y creo no equivocarme si afirmo que, en Canetti, a esta contraposición de modelos siguió una sustitución de los mismos.

El autor de *La lengua absuelta* llegó a afirmar que durante nueve años asistió a todas las conferencias que Kraus daba; según su testimonio, durante los cinco primeros fue un miembro fiel de aquella masa de acoso que Kraus creaba y sólo a partir del quinto año comenzó a despertarse y agudizarse su sentido crítico hacia él. Hasta entonces, había sentido toda la presión de poder que Kraus ejercía sobre su auditorio. Karl Kraus, el humorista satírico más radical de nuestra época, el creador de *Die Fackel*, revista que se convirtió en el azote de la sociedad vienesa bien pensante y arracimada en su sano confort, el hombre que opuso su silencio como una resistencia poderosa frente a todos aquellos que, siguiendo el clima domi-

nante, se alistaron en las filas de los seguidores del belicismo durante la Gran Guerra, el escritor que, finalmente, rompió con *Los últimos días de la humanidad* su postura silente, llegó a ser su jefe de filas.

Canetti cita, a modo de ejemplo, una declaración de Kraus que es su perfecto retrato: «El censo de población ha arrojado, en Viena, la cifra de 2.030.834 habitantes. Es decir, 2.030.833 almas y yo». El yo cualitativo subrayado y, a sus pies, el gran número cuantitativo. En su aspiración a ser el único, Kraus representa las pulsiones del poderoso.

Es muy probable que, desde Kraus hasta Kafka, Canetti recorriese el largo camino que lleva desde el poderoso hasta el sin poder. A la desafección del poderoso Kraus le sucedió la condición kafkiana de la reducción a la insignificancia como huida del poder. Así, las correspondencias mantenidas por Kraus y Kafka son, a la fuerza, destilaciones de sentimientos y sensibilidades opuestas. La correspondencia de Karl y Sidi refleja los altibajos de la enajenación y la pasión amorosa; en Kraus, sin pasión no existía la escritura, siendo así que sólo daría comienzo a la redacción de *Los últimos días de la humanidad*, su obra más célebre, cuando la pasión amorosa recuperada se transformó en pasión creativa.

Quisiera afirmar que, a diferencia de Kraus, Canetti encuentra en Kafka una psicología y una llave para evadirse de las servidumbres que el hombre contrae en sus relaciones con la masa y el poder. En Kafka, la reducción de lo humano, estratagema necesaria para la negación del poder, conduce a una situación de apartamiento, al estado de soledad, a ese deseo ferviente de no tomar contacto con el prójimo, manteniendo una apuesta de mayor soledad como remedio de los déficits afectivos. A Kafka le es dada la felicidad expansiva en la lectura en voz alta, en la soledad del acto creativo o, a lo sumo, en ese «estar al lado de otros», ese observar a otra gente que olvide su presencia y no espere nada de él.

En su relación con Felice Bauer, Kafka no busca el contacto físico, la consolidación de una relación de pareja o el matrimonio, acto de compromiso que, en su imaginación, se identificaba con el patíbulo. Felice era algo así como una sombra protectora, una confidente que se situaba en la lejanía. Su carácter decidido, abierto, la seguridad que de ella emanaba, todo ello constituía la otredad de Kafka, inseguro en su cuerpo, con tendencia al aislamiento, apocado, claustrofóbico. Las cartas de Felice venían a ser una continuación de sus manos a condición de que nunca se tocaran, confirmación de una presencia que Kafka necesitaba para elevar su temperatura vital y abrirse al acto de creación.

Los tres mandamientos de Broch acompañaron siempre a Canetti siendo su consuelo en los momentos de sequía, cuando el esfuerzo ímprobo y

obsesionante de la escritura de *Masa y poder* le sumía en el agotamiento. Con el paso de los años y la evolución de su pensamiento, nuestro escritor fue alejándose cada vez más de Kraus y aproximándose a Kafka. Pero, como el mismo Canetti reconoce, aquellos hombres que hemos elevado a la categoría de dioses tienden a perdurar y sólo el tiempo y no la voluntad individual puede actuar contra ellos. Karl Kraus dejó en Canetti una huella permanente, le contagió su sentido de la responsabilidad absoluta y provocó en él la apertura de su oído; Kraus era un ser que escuchaba todas las voces y Canetti, desde aquel instante lejano en el que, por primera vez, formó parte de su auditorio, no dejó de ser sensible a todas las voces, a todos los sonidos.

Yo añadiría otros dos rasgos que Karl Kraus pegó a su cuerpo de escritor. Me referiría al carácter marmóreo de su construcción narrativa, un sólido entramado cuyos ladrillos son las frases sin fisuras, y la mirada, una mirada que sólo contempla la admiración y la condena, la misma mirada que ejercita Elías Canetti en sus memorias.

En su ensayo «El primer libro: *Auto de fe*», Elías Canetti declara que no le fue necesario estudiar la toma de la Bastilla para introducirse, e incluso participar, en el fenómeno de la masa. En estas breves páginas relata que, en los primeros días de julio de 1927, alquiló en Viena una habitación en el interior de una casa cuya parte trasera se orientaba hacia el manicomio de Steinhof. Aquella visión permanente no sólo desencadenó a su regreso de Berlín –donde conoció a Grosz, Babel y Brecht– el inicio de su monumental proyecto de una *Comedia Humana de la Locura*, del cual sólo llegó a concluir una de sus siete partes, la que conocemos bajo el nombre de *Auto de fe*; su estancia en la casa de la ladera de la locura le permitía coincidir en el tiempo, ser testigo y participar en las revueltas obreras el 15 de julio de 1927. Relata Canetti que, aquel día, sintió la vivencia de la Revolución en aquellas manifestaciones espontáneas que culminaron con la quema del Palacio de Justicia vienés, disolviéndose en un baño de sangre.

Algunas detalles episódicos de aquel tiempo en el que Canetti observaba desde su ventana el mundo de la locura, han quedado grabados en su única y gran obra narrativa: la dueña de la casa inspira de algún modo el personaje de Teresa y la quema de las actas municipales sucedida en el transcurso de la revuelta descrita recuerda demasiado a la autoinmolación de Peter Kien, el «hombre-libro», y sus libros en el incendio que pone fin a *Auto de fe*. Pero, sobre todo, en estas breves páginas, Elías Canetti hace dos declaraciones de principio que considero muy aclaradoras:

> «El año que siguió a este suceso estuvo totalmente dominado por él. Hasta muy entrado el año 1928 mis pensamientos no giraron en torno a otra

> cosa. Estaba más decidido que nunca a explorar lo que era en realidad aquella masa que me había subyugado interior y exteriormente. Por los caminos más variados y más distantes, intenté aproximarme a mi propia experiencia de la masa. La busqué en la historia, pero en la historia de todas las culturas». (...) «Un día se me ocurrió que el mundo no podía ser ya recreado como en las novelas de antes, es decir, desde la perspectiva de un escritor; el mundo estaba desintegrado, y sólo si se tenía el valor de mostrarlo en su desintegración, era posible ofrecer de él alguna imagen verosímil. Sin embargo, esto no significaba que fuera preciso escribir un libro caótico, en el que no hubiera nada inteligible; por el contrario, había que inventar, con una consecuencia extrema, individuos también extremos –como los que, en definitiva, integraban el mundo– y yuxtaponer a estos individuos-límite dentro de su disparidad».

No es posible desentender o separar *Masa y poder* y *Auto de fe*, el único libro acabado de aquellos ocho que formaban el proyecto canettiano de la *Comedia Humana de la Locura*. Y ello no sólo porque posean unos mismos orígenes vivenciales, también porque ambas obras representan el *summun* del pensamiento del autor, ese claroscuro donde se contraponen lo individual y lo masivo.

Relataré la anécdota narrativa de *Auto de fe*. Peter Kien, autoproclamado uno de los sinólogos más importantes de la época, vive aislado, alejado conscientemente del mundo, evitando el roce con otras personas. En su intento de salvaguardar el viejo «yo humanista burgués», comprime su masa corporal en uno de sus órganos, la cabeza, reprimiendo otras potencialidades escondidas para él a causa de un proceso de automutilación psicológica. Kien no se relaciona, no participa en congresos de su especialidad, todo lo más suele enviar sus aportaciones, un signo sensible que sirve para salvar su referencia, una referencia, por lo demás, tan inaccesible personalmente como ineludible. Ha optado por renunciar a dar clases en la universidad y ha convertido su biblioteca en su única patria. Tan sólo sale de ella durante una hora al día, la hora más temprana, cuando precisamente no hay nadie en la calle, llevando pegada a su cuerpo una cartera llena de libros. El sentido de su vida queda claramente expuesto en una sentencia de *Auto fe*: «Uno se aproxima a la verdad cuando se aleja de los hombres. La vida cotidiana es un entramado superficial de mentiras».

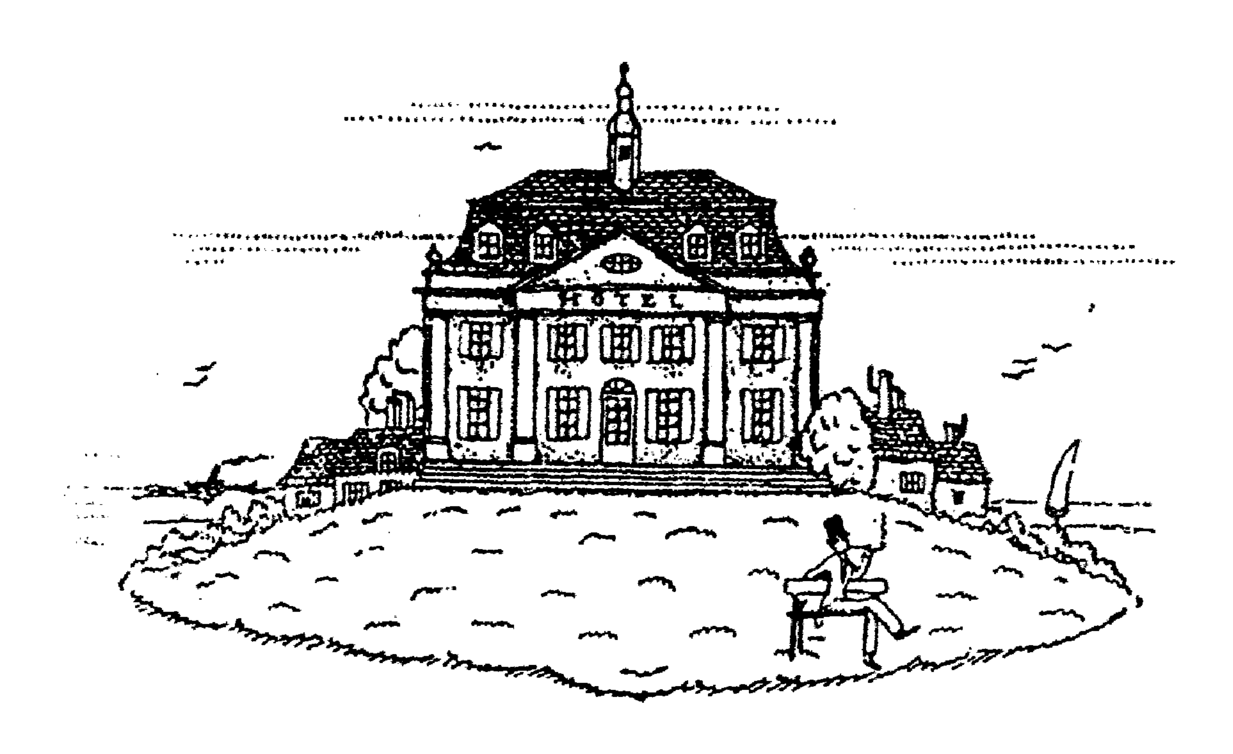
Ese esfuerzo de Kien por salvaguardar su «yo» y su genuinidad, el sujeto en estado puro, se verá alterado por la afrenta de las masas, susceptible de convertir todo en objeto. En la casa de Kien, un ser enjuto, austero y profundamente soñador como don Quijote, entrará Teresa, ama de llaves al principio y, más tarde, esposa con fines utilitarios (pensaba que ella sería la

mejor cuidadora de su biblioteca). Teresa, esa especie de Dulcinea negativa y materializada, representa el peso vulgar de la masa, un vendaval que le arroja al exterior. Y allí, expulsado del vientre de la ballena, iniciará nuestro protagonista un viaje concéntrico acompañado por un personaje que es, de algún modo, su inversión, Fischerle, reflejo de un Sancho Panza al que se le hubiera sometido a un proceso de negatividad radical, su fiel escudero, con quien vivirá toda una serie de aventuras grotescas. En su camino, Peter se topará con su hermano George, psiquiatra, quien ha adoptado la estrategia contraria para conseguir la supervivencia: la estrategia de la metamorfosis, del cambio permanente, hasta agotar todas las facetas de la realidad. Ni que decir tiene: al igual que le ocurre a don Quijote, el viaje de Peter Kien termina en derrota y la única solución que se aparece ante él para salvaguardar su «yo» le conduce a un último acto trágico; Kien organiza con sus libros una inmensa hoguera y se precipita en su interior.

Toda la fuerza poética y trágica de *Auto de fe* puede ser resumida en un párrafo del libro: «Como un animal monstruoso, salvaje, ardiente y exuberante, la masa hierve y se agita en lo más hondo de nuestro ser, a mayor profundidad que nuestras mismas Madres. Es, pese a su edad, el más joven de todos los animales, la criatura esencial de la tierra, su meta y su futuro. Pero nada sabemos de ella y vivimos, supuestamente, como individuos. No obstante, la masa se abate a veces sobre nosotros como una espumante resaca, como un océano furioso en el que cada gota permanece viva y aspira a lo mismo. Al poco rato se dispersa, devolviéndonos a nuestro estado habitual de pobres diablos solitarios. Y entonces nos resulta inconcebible recordar que alguna vez llegamos a ser tantos, tan grandes y tan 'Uno'». Estas breves líneas no sólo desvelan la ley de hierro del pensamiento de Canetti; asimismo, en ellas se inscriben tanto su método intelectual como su estrategia narrativa. El principio creador de Canetti podría resumirse en una sentencia muy estilizada: «El hombre no puede escapar a la masa porque él mismo es masa», siendo ésta una constante que rige desde el principio de los tiempos.

Susceptible de desintegrarse hasta lo infinitesimal, solamente somos capaces de percibir la unidad de nuestra condición como un simple agregado de partes, cada una de las cuales goza de plena autonomía. Este mecanismo de reunión y dispersión tal vez pueda también servirnos para realizar una lectura de la obra de Canetti que es, a la vez, pedazo y despedazamiento. Él cultivó casi todos los géneros literarios y todas las medidas y marcos de escritura, desde el aforismo minimalista hasta el grueso tratado antropológico que es *Masa y poder* pero, en el fondo, el propio carácter de «la obra humana como masa» no ha impedido ni la fracción ni

el deshilachamiento; muy al contrario, se ha creado a partir de ellas. Nadie como Canetti ha revisitado en sus memorias el paisaje intelectual de la Europa del primer tercio del siglo XX, empleando, para la disección de ese campo, la autonomía de los órganos y los sentidos. En la construcción de ese enorme fresco, Canetti no ha apelado al discurso histórico y sus libros de memorias no llevan por título *La provincia sefardí*, *Viena a comienzos de siglo* o *El Berlín de las vanguardias*; Canetti agudiza su memoria a través de la percepción sensible. Parece como si todas las energías corporales se hubieran concentrado en un solo órgano, anulando a todos los demás y otorgándole la posibilidad de penetrar en el gesto mínimo significativo. Sus libros de memorias se llaman *La lengua absuelta*, *El juego de los ojos* y *La antorcha al oído*.



Sendas de Babel

Blas Matamoro

El más remoto recuerdo de Elías Canetti en sus memorias (*Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend: La lengua salvada. Historia de una juventud*) es la escena en la que un hombre le ordena sacar la lengua y le dice que se la cortará con un cuchillo al día siguiente. Es obvio que el castigo se posterga. La escritura es la prueba de tal aplazamiento. Una amenaza de mutilación inaugura la historia del escritor. Cortar la lengua equivale a dejarlo sin palabra. La escritura es la respuesta a tan mortífero desafío. El escritor conservará su lengua, no sólo en el sentido físico del vocablo, sino también en el lingüístico y el literario. Pero ¿cuál es la lengua salvada?

Canetti se crio en Rustchuk, en la actual Bulgaria, un lugar donde se hablaban entonces, en el Imperio Austrohúngaro, siete u ocho lenguas. Es un puerto sobre el río Danubio, que comunica con Europa, la tierra donde acaba el Imperio Turco. Como casi todos los *spanioles*, es decir los judíos sefardíes, los Canetti se consideraban súbditos de Turquía. Eran de religión hebrea, hablaban ladino con alguna que otra palabra turquesca, los demás los veían como turcos y ellos llamaban *todescos* a los judíos asquenacis, con quienes les estaba prohibido casarse. Por esa época, a principios del siglo XX, por ejemplo en Buenos Aires, la distinción seguía en pie: los asquenacis eran llamados *rusos* y los sefardíes, *turcos*.

Los padres de Elías hablaban entre ellos en alemán, lengua que los hijos no entendían. Con éstos se comunicaban en lo que el escritor denomina *español*, es decir, más o menos, el castellano del siglo XV, tiempo de los Reyes Católicos, la expulsión de los judíos de España y el descubrimiento de América por el tal vez judío Cristóbal Colón. Una lengua convertida en isla idiomática y que evoca traslados, destierros, desplazamientos triunfales o dolorosos. Fuera de la ciudad, los campesinos hablaban en búlgaro. Años más tarde, el escritor Canetti habrá de traducir al alemán, su lengua literaria (¿la lengua salvada?) estas escenas infantiles.

En su memoria, los abuelos paternos, los Canetti (en italiano: *perritos*) tenían más pinta de turcos que los abuelos maternos, los Arditti (en italiano: *valientes*). Mientras tanto, sus padres dialogaban en el indescifrable

alemán, con tono dichoso. Rememoraban sus años felices y juveniles pasados en Viena. Escribir, para él, será dominar ese código de la felicidad que no comprendió en su niñez. Con todo, esa felicidad encerraba algo que los chicos no debían saber, una suerte de tabú similar al sexual. O, mejor dicho: un decreto: cuando llegues a mayor, sabrás hablarla, escribirla y tendrás la capacidad de ser tan feliz como nosotros en Viena. Pero, entonces, Viena será la capital imaginaria de un imperio desaparecido, el que Canetti denominará «el imperio en el aire».

Los Canetti se marchan a Manchester, donde muere el padre. Elías tiene entonces siete años. Una maestra le enseña inglés en casa. La lengua inglesa es la que aprende en la orfandad. Al fin, es decir cuando el padre está ausente para siempre, aprende el alemán y puede hablarlo con la madre. Esta alternancia de lenguas tiene que ver con la muerte del padre: un día antes de morir, éste dejó de hablar a la madre, desapareció en un silencio verbal y anunció el síncope definitivo. A partir de este silencio y del aprendizaje inmediatamente posterior, Canetti escoge el alemán como su lengua de escritura. Pero hay algo más: las vocaciones que se le ofrecen son las de comerciante (lo que el padre fue), escritor (lo que el padre quiso ser y no pudo) y médico (lo que la madre le sugiere que sea, quizás en términos de conveniencia social).

Para babelizar todavía más la historia, el niño es educado en Lausanne, ciudad políglota en la que no entiende el francés. Luego, en la misma línea, pasa a Zurich, donde la madre vigila su corrección lingüística. No hablar el dialecto suizo, sino un correcto alemán, o sea el que utilizaban los actores vieneses de su juventud.

Podemos fijar la escena final de esta prehistoria literaria de Canetti: la madre toca el piano, habla en alemán con el padre muerto y enloquece. Elías decide escribir en alemán, la lengua franca del imperio en el aire, pero su lengua materna, sofocada, será el castellano, que vuelve a su memoria cada vez que lee en una guía de turismo o en un mapa, un nombre geográfico español. Entonces: la escritura salva una lengua, al precio de acallar otras: el ladino extraviado en una ciudad de Bulgaria, el francés de Lausanne y el inglés de Manchester. La lengua salvada es, por su parte, un certificado literario que lo incluye en la gran familia de las literaturas germánicas. El matiz consiste en que se trata de la lengua franca de un imperio extinguido donde no había lenguas maternas, sino una Babel de trece provincias, donde todo el mundo debía distinguirse y entenderse con gente bárbara, es decir con gente de otra lengua.

El caso se repite en otros escritores criados por los mismos años finales del Imperio Habsbúrgico. Joseph Roth, judío y nativo de Brody, vivió

asimismo una niñez políglota: polaco, *yiddisch*, ucraniano y alemán. Su educación escolar fue bilingüe: alemán y polaco. Su lengua literaria es la alemana, pero con el matiz de creer que sólo quien conoce el *yiddisch* (suerte de alemán arcaico de las orillas del Rhin) puede escribir bien el alemán, cosa de judíos, lengua supranacional, en cualquier caso no nacional. Roth se convirtió en un escritor apátrida que se decía vienés aunque no lo era y exhibía siempre las caducas jerarquías del ejército imperial que había ostentado en la guerra de 1914.

En otro grado de la escala social, el de la rica burguesía empresaria, Heimito von Doderer, criado en francés y en alemán en la Viena imperial, siguió siendo siempre el fingido noble que escribía en la lengua de la monarquía bicéfala, con el añadido de que su nombre era un diminutivo español de Jaime, por la parte que a los Habsburgo tocaba de la corona española.

Gregor von Rezzori nació en la Bucovina y pasó su infancia en Trieste, extremo meridional y mediterráneo del Imperio, durante la primera guerra mundial, a cuyo término la ciudad pasó a ser italiana. Su padre, como tantos, siguió siendo un súbdito imaginario de la corte vienesa. De niño, Rezzori se impregnó de poliglosía. La criada Casandra (vaya nombre de profetisa que anuncia el fin del imperio y a la que nadie atiende) era analfabeta y hablaba una mezcolanza de lenguas, un cocoliche. Gregor aprende rumano, ruteno y alemán (la lengua de los señores y, en general, de la gente culta), que mixtura con vocablos rusos, turcos y *yiddisch.* Apátridas en sentido estricto, los Rezzori se creen occidentales pero en Occidente los ven como orientales. El padre seguirá considerándose germánico pero el hijo se creerá mestizo, ya que su remoto origen es italiano. Será siempre un extranjero, habitante de Italia y escritor en alemán.

Otro súbdito del imperio, el judío bohemio Sigmund Freud, también se criará políglota. Su lengua de cultura es el alemán, sus padres hablan el *yiddisch* y su aya es checa y católica. Desde luego, a su obra le sirve de vehículo la primera de las tres lenguas, pero lo importante es que buena parte de sus investigaciones son de carácter filológico, una rebusca en la historia de ciertas palabras (tabú, siniestro, histeria) que deriva entre varias lenguas, como si Babel fuera el trasfondo de ese personaje llamado inconsciente, que aparece en el lenguaje verbal como si fuera otro lenguaje, la lengua del Otro, aunque quizá se trate de algo preverbal como la música, en cuyo caso Babel sería una arruinada, inconclusa y vivaz sala de conciertos, donde el deseo intenta concertar signos que aparecen y desaparecen en el habla del sujeto y en la escritura de algunos sujetos muy especiales, los escritores de la biblioteca freudiana. Culminará con la historia de Moisés, el legislador

que investiga a una antigua deidad egipcia a la que acabaremos llamando Jahvé o Jehová. Desde luego, se trata del protagonista de la fábula babélica, el que nos ha dado la maldición y el privilegio del llamado don de lenguas, el Logos que a veces se hace llamar Espíritu Santo.

Y otro súbdito enésimo del imperio en el aire, de origen bohemio y quizá *Mischlinge* con un abuelo judío, Hüdler o Hillier que se hizo llamar Adolf Hitler cuando le dio por creerse ario germánico por los cuatro costados, pensador chabacano y escritor mediocre, que abandonó la pintura de aleluyas para dedicarse al teatro político, personificó al cortador de lenguas canettiano, porque para él no había lengua de los otros, ya que los otros no existían y si existían, peor para ellos, pues los destinó al exterminio. Canetti y los demás insistentes letraheridos salvaron, no obstante, la lengua, es decir las lenguas que se trenzan y se traducen a partir de Babel.

2

La poliglosía de origen ha sido fecunda en la historia literaria y, con que no acabemos todos sumidos en el anglomericano o en un *volapük* informático, seguirá siéndolo, si es que la literatura insiste en subsistir. Lo humano no parece ser el esperanto. Lo humano es Babel y la traducción.

No quiero desarrollar un catastro de escritores que, por herencia cultural, se manejaron en distintas lenguas, a partir del latín como lengua franca de los letrados en la Edad Media, herencia que perdura hasta el siglo XVIII, pues hasta algunos documentos de la Convención francesa son todavía latinos. Descartes, Spinoza y Leibniz son ilustres casos, entre cientos. Me refiero a los ejemplos en que una educación políglota borra cualquier referencia a una lengua materna única y definitiva.

Alexander Herzen era hijo no matrimonial de un noble ruso, Iván Alexeiv Jakoblev, y de una plebeya alemana, Luise Haag. Fue bautizado con un pseudónimo que cancelaba su origen y sólo su hijo se pudo llamar legítimamente Alexander Herzen. Es decir que su emblema literario y político se convirtió, por obra de las letras, en nombre legal. Exilado en París, murió en esta ciudad y escribió en las dos lenguas, las del padre y de la madre.

Georg Lukács (nacido Löwinger) fue también, al principio, súbdito de la monarquía austrohúngara. Nacido en Budapest, de familia judía conversa, fue criado en húngaro (lengua patriótica y provinciana) y alemán (lengua imperial y universal de la gran tradición filosófica). Para molestar a su madre, con la que se llevaba muy mal y que era una «vienesa de toda la vida», hablaba en húngaro, lo cual complacía a su padre, patriota magyar,

pero acabó escribiendo mayormente en alemán y adscribiéndose a las tradiciones correspondientes.

Claude Esteban, hijo de español y francesa, habló español en casa y con algunos amigos. En la escuela, donde se burlaban de su hispanismo, se educó en francés y se le enseñó a admirar a Francia y a despreciar a España. No obstante, la oculta lengua de su padre fue la de la verdadera gran poesía para él (Góngora, Quevedo). Si bien no es un escritor bilingüe, pues escribe en francés, hay en su obra de traductor una correspondencia entre ambas lenguas.

Bilingüismo estricto hay en Josep Pla, entre el catalán, con el cual se expresa en la mayor parte de su obra, y el castellano. Su catalán es afrancesado y su castellano, impregnado de catalanismos. En la primera de dichas lenguas, se aparta de las dos tradiciones dominantes en su juventud, la decimonónica de la Renaixença y la barcelonesa del preciosismo modernista, aceptando la influencia de algunos escritores españoles como Baroja y Azorín. Su caso puede expresar la realidad poliglota de España y señala un espacio de escritores bilingües más recientes, como el gallego Alvaro Cunqueiro, el catalán Pere Gimferrer y el vasco Bernardo Achaga.

Otro sector de escritores políglotas se distingue por lo que podríamos denominar literatura de la otredad, una suerte de esquizoidia literaria convertida en estética. El ejemplo más acusado es el de Fernando Pessoa, portugués educado en inglés durante su adolescencia sudafricana, cuyo espacio literario se divide en una multitud de escritores heterónimos (se recuentan más de sesenta), cada uno con su biografía y su estética peculiar. La mayoría se expide en portugués, ocasionalmente alguno en francés, aunque más notables son quienes lo hacen en inglés, como Alexander Search. Recordemos algunas obras pessoanas muy señaladas en este último idioma, como *El violinista loco, Treinta y cinco sonetos, Antínoo.*

Julien Green, nacido en París de familia norteamericana, se ha movido desde pequeño entre dos mundos lingüísticos que él domina, se hablan, se traducen pero no se concilian. En sus textos autobiográficos recuerda que, tras haber recibido sus primeras nociones verbales en inglés, oía a su madre conversar con una tía en una lengua incomprensible, que era el francés. Como en el caso de Canetti, percibía que aquellas palabras eran inaccesibles para los niños, y hasta sufrió algún bofetón materno por querer averiguar lo que no estaba permitido.

Luego, en la escuela parisina, aprendió el francés y, en la universidad norteamericana, advirtió que su inglés era defectuoso y motivo de sorna entre sus compañeros. El nombre verdadero de las cosas era, en esa época, para él, francés. Lo mismo en cuanto a la escritura, dominada por la noción

de Gran Estilo: suprimir frases intermedias, no repetir las mismas palabras en una página, etc.

Para Green, cada lengua es un mundo cerrado del cual el sujeto se escapa con dificultad, y ese obstáculo o desafío funda una literatura personal. Un idioma es una manera distinta de ver el mundo y saber varios es entender que el mundo, aunque nombrado de divergentes modos, es uno y común a todos los hombres: Babel. No obstante, cuando pasa de una lengua a otra, a veces traduciéndose, siente que se convierte en otro. Julien Green y Julian Green no son el mismo escritor en dos lenguas diversas, son dos escritores diversos por más que encaren un texto bilingüe. Ello no le ha impedido conservar la noción de lengua materna, que en su caso es la inglesa. En ciertos momentos, los más dramáticos de su larga existencia, sólo ha podido pensar en inglés.

Vladímir Nabókov fue criado en varias lenguas (ruso, inglés, francés, más tarde aprendió el alemán) de modo que carece, estrictamente, de una lengua materna como única y excluyente, ya que la madre es una sola. Se traducirá él mismo y acabará sus días en un hotel suizo, es decir en una casa impropia situada en un país babélico, alejado de la historia en tanto guerra. Su literatura, sostiene Steiner (en *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*) consiste en sustraer elementos de la historia, o sea, en este caso, la diversidad de lenguas, y llevarlos al Lugar Sin Historia de la escritura literaria. O donde aparece la Otra Historia, el multilingüismo que pone en escena *Ada o el ardor*, un ensayo babélico quizá comparable a *Finnegan's Wake* de Joyce. Podemos fijar la figura rectora de Nabókov en su afición entomológica: el cazador de mariposas. En efecto, hay mariposas que dan la vuelta al mundo, sin saber qué países sobrevuelan.

Primero (a partir de 1920, cuando se marcha de Rusia al fin de la guerra civil que siguió a la Revolución de Octubre) fue un escritor ruso del exilio, un hombre de esa literatura rusa que se podía leer en cualquier lugar menos en la Rusia soviética. Se hacían tiradas pequeñas (entre 1000 y 2000 ejemplares) que circulaban de mano en mano o por las bibliotecas públicas. Poco a poco, esta literatura fue desapareciendo y sólo subsistieron algunos periódicos de escasa significación literaria. Fue una época que se puede dar por terminada en 1946, cuando se levanta la censura para algunos escritores, mayormente muertos (Bunin, Kuprin).

Nabókov dejó de escribir en ruso, aceptando que su Rusia había desaparecido para siempre. Sólo conservó la lengua rusa en su poesía y para traducirse del inglés. De alguna manera, volvió al comienzo de su carrera, ya que su primer libro publicado fue una traducción al ruso de Lewis

Carroll. O, más atrás, cuando era lo que él mismo define como «un niño inglés». El inglés será siempre la lengua más bella para su cabeza, así como el ruso para su corazón y el francés para su oído.

Antes de instalarse en los Estados Unidos, en 1940, sólo había escrito una novela en inglés y se había traducido del ruso a esta lengua. Si, finalmente, resultó regocijante adoptar la lengua del país receptor, al comienzo la experiencia le pareció dolorosa, algo así como aprender a valerse de una mano mutilada por una explosión. La síntesis es Vladímir Nabókov, escritor norteamericano nacido en Rusia y educado en Inglaterra, tanto que de chico hablaba mejor en inglés que en ruso. Tan norteamericano que se ejercita para revolcarse en el mismo fango que los sinvergüenzas nativos y mirar al país donde vive con los mismos ojos envidiosos de los extranjeros criticones.

Vale la pena recordar que sus primeros libros fueron firmados con el pseudónimo de Vladímir Sirin, palabra esta que significa en ruso una especie de lechuza carnívora y a la vez un ser mitológico, cercano a la sirena griega. No está mal como definición del escritor, ser legendario que se alimenta de carne ajena. Tras recalar en Cambridge, Munich, Berlín, Francia, los Estados Unidos y Suiza, acaba aceptando la ventaja de moverse entre lenguas: eludir las cambiantes jergas del habla, pasar de una a otra en busca del mejor matiz, escucharse mutuamente desde distintos puntos de observación. O sea: contribuir a la interminable reconstrucción de la torre babélica.

La desaparición del país originario que conduce a adoptar la lengua del país receptor se da también en los casos de los rumanos que escriben en francés, como Eugène Jonesco, Emile Cioran, Mircea Eliade y Vintila Horia. Otra vertiente es la de los escritores sudamericanos que también escriben total o parcialmente en francés por ser la lengua de cultura que, en cierta época, se impone en sus países: el ecuatoriano Gangotena, el chileno Huidobro, la argentina Victoria Ocampo. No se incorporan a la literatura francesa, sino que habitan un barrio especialmente letrado y cosmopolita de su Ciudad Imaginaria.

Volviendo al infaltable imperio bicéfalo, importa perfilar el curiosísimo ejemplo de Italo Svevo. Se llamaba, en verdad, Ettore Schmitz, era judío de Trieste cuando esta ciudad valía como la salida mediterránea del imperio. Ciudad signada por la poliglosía y la variedad religiosa, frontera entre los mundos latino, eslavo y germánico, con impregnaciones orientales, puerto con vocación, justamente portuaria, por lo lejano y lo ajeno, extremo de líneas marítimas que llegaban hasta América del Sur, habitación del capitán Burton, Joyce y Kafka, entre tantos.

En casa, los Schmitz hablaban dialecto triestino, pero Ettore fue mandado a estudiar, en su adolescencia, a una escuela de comercio alemana (en Segritz am Main). De vuelta en Trieste, se encontró con que el alemán era la lengua imperial y burocrática, pero que los comerciantes se valían del dialecto veneciano, como en todo el Levante, aparte de que cada comunidad nacional (griegos, serbios, gitanos, italianos, judíos, etc) hablaba su propia lengua.

Ciudad de frontera y atravesada por fronteras, Trieste se parecía al Lugar de Ninguna Parte donde suele crecer la hierba letrada. En Alemania, Schmitz decidió hacerse escritor por admiración hacia la literatura alemana, pero escritor italiano. Ahí queda eso. Una grandiosa paradoja creativa que se puede resumir en el retruécano del mismo escritor al referirse a una de sus novelas: «Zeno es una autobiografía, pero no la mía».

Para marcar esta transfiguración (soy Alguien, quizá Nadie, que redacta su autobiografía) adopta el pseudónimo de Italo Svevo. El nombre de pila tiene una obvia significación. En cuanto a Svevo, es la forma latinizada de *Schwabe* (en alemán: suabo), que es como se designaba en los Balcanes a quienes hablaban alemán.

Ciudadano triestino, es decir de un dominio austriaco forcejeado por los irredentismos (italiano y eslavo), empresario industrial y socialista, judío educado en una escuela talmúdica, mereció la censura múltiple de los puristas, de los patriotas, luego de los fascistas, por ser incorrecto en cuanto a la lengua, ajeno a las disputas políticas, judío. Umberto Saba le dirigió este elogio tóxico: Svevo prefirió escribir en mal italiano antes que en buen alemán. En efecto, en su lengua literaria se hallan germanismos en la construcción, vocablos dialectales triestinos, venecianismos, arcaísmos, neologismos svevianos, palabras adaptadas del francés. Quizá desanimado por el fracaso literario y comercial de su mejor novela, *Senilità*, estuvo veinte años sin escribir, mientras prosperaban en Italia las «voces altas» del decadentismo y el futurismo. Desubicada en lo lingüístico como en lo literario, su obra tardó medio siglo en llegar al gran público, a pesar del inaugural artículo donde Eugenio Montale, en 1925, señalaba su singular importancia. La literatura consiste en no escribir del todo en ninguna lengua, porque el código de la lengua no contiene a sus escritores, aunque contenga todas las palabras que sus escritores ponen en juego. Falta el juego, justamente. Y todo jugador se arriesga a perder.

3

No abundo en los casos de escritores que ocasionalmente han cambiado de lengua, en general para dar textos que en especial no los definen. Los

ejemplos son innumerables y, al azar, puede recordarse a Coleridge (alemán), Oscar Wilde (francés), Rilke (francés), Stefan Zweig (inglés), Borges (inglés). El exilio ha estimulado a Czeslaw Milosz y a Josif Brodsky a escribir prosa inglesa, pero su poesía siempre retorna o insiste en la lengua de origen.

El bilingüismo puede ser sucesivo, es decir que el escritor puede pasar de una lengua a otra. Un elemento que juega en estos casos suele ser la recuperación de un personaje original, un antepasado, que de pronto aparece como decisivo. El argentino Juan Rodolfo Wilcock recupera a sus ancestros italianos efectivos y otro argentino, Héctor Bianciotti, a un antepasado imaginario, la literatura francesa. No casualmente pertenecen a un país de inmigración.

Más ilustre es el ejemplo de Samuel Beckett, que pasa del inglés al francés. Steiner arriesga la opinión de que se trata del efectivo Escritor de Ninguna Parte, un irlandés que escribe en francés para que no lo confundan con un inglés. Aunque desde 1945 se produce en aquella lengua, en verdad lo que hace es traducirse, pasar de una a la otra. Creo que hay bastante más y otra cosa en juego. Beckett era de remoto origen francés hugonote: Becquet es su apellido «histórico». Aunque como estudiante de francés, en su juventud dublinesa, fue modesto, al conocer Francia a sus veinte años, se encuentra en un país preferible. París, el placer de estar vivo, la libertad sexual, el cosmopolitismo, le significan mucho más que la indiferente Irlanda, por la que no siente ningún orgullo nacional. Luego está el gran ejemplo babélico de Joyce, que se imaginaba griego moderno, europeo integral, o sea judío, e intentó la mortífera aventura de completar la torre de Babel. Beckett hizo menos y más. Se limitó a escribir en un francés bastante sumario y neutro, libre de ataduras con la tradición o las tradiciones propiamente francesas, y militó en la Resistencia contra los nazis por amor a Francia, ya que políticamente, como en tantas otras cosas, practicaba una enconada indiferencia.

Ya en el siglo XVIII, al instalarse en la corte de Versalles, Carlo Goldoni adoptó el francés como lengua literaria, incluso para un menester tan íntimo como redactar sus memorias (que, dicho sea de paso, son escasamente íntimas y sí muy curriculares). Tuvo que aprenderlo a fuerza de hablar y escuchar, sobre todo a las damas de la nobleza a las que enseñaba italiano. Lo que resultó fue una insistencia muy goldoniana: escribir bajo y contra la censura académica. En Italia era considerado dialectal y, al encarar el toscano literario, incorrecto; en Francia, la incorrección le era reprochada, obviamente, por muchos franceses. De tal modo, su obra se instaló, sin quererlo expresamente, en una creativa frontera de incorrección sostenida.

Más complejo es el caso de Anaïs Nin (¿qué no era complicado en ella?). Nacida en Francia, de padres cubanos (en ese tiempo, españoles) de origen catalán, con algún ancestro escandinavo, se crio en los Estados Unidos sin saber inglés. Su famoso diario fue empezado en francés, en la infancia. Era el idioma que usaba su padre, un pianista cosmopolita y donjuanesco con quien acabó celebrando el incesto. Pero el diario siguió luego en inglés. El matiz de curiosidad es que Anaïs consideraba al español su lengua materna, sofocada en su escritura. Es decir que decidió escribirse en una lengua extraña, para poner en escena, justamente, la extrañeza de su identidad.

Similar es el caso de Paul Groussac, un francés que llegó a la Argentina sin saber una sílaba de español y que acabó aprendiéndolo tan cabalmente que exploró la literatura clásica española hasta forjarse una lengua literaria de sabor arcaico y áureo. La puso como ejemplo para los escritores de un país inmigratorio donde el castellano podía padecer un caos de registros. Su seguidor Enrique Larreta intentó algo similar, pero en sentido inverso: escribía en el registro de Groussac, aunque algún texto lo redactó en francés (*La lampe d'argile*, traducida por él mismo como *Pasión de Roma*), lengua que solía usar en su conversación cotidiana, como tantos sudamericanos de buena familia en su tiempo, los «tiempos iluminados», como él llamaba a la *Belle Epoque*.

Dejo para el final de esta opción por la extrañeza al personaje más importante de tal familia: Joseph Conrad. Se llamaba Józef Teodor Konrad Korzeniowski, y era hijo de un patriota polaco, poeta, dramaturgo y traductor del inglés, el francés y el alemán. Como todo polaco culto, tenía el francés como segunda lengua.

Por razones políticas, el padre fue desterrado y preso en Rusia. Murió siendo niño su único hijo, más o menos cuando también murió la madre. El pequeño Joseph fue criado por algunos parientes y sintió la doble orfandad de carecer tanto de familia como de país. Marchó a Francia, se hizo marino de guerra y alcanzó el grado de teniente de torpedero. Luego se fue a Inglaterra, tradicional tierra de acogida para los exilados políticos, y se enroló en un barco mercante. Lo atrajo el proyecto de navegar por el Mediterráneo, el mar de Homero, un mar literario. Desde luego, no encontró sirenas griegas sino lavanderas napolitanas, y reyes que imitaban a los millonarios americanos en vez de a los héroes antiguos. Se hizo europeo de intelecto y de letras, pero social y moralmente siguió perteneciendo a una inexistente Polonia, a la cual lo unía una fidelidad desesperada sin nada de pasión eslava. Su pertenencia era a ese pueblo «que va a la batalla sin ilusiones», esa patria que amaba de lejos y de cerca le resultaba insoportable.

Se empezó a mirar en el espejo marino, aprendió a flotar, a estar en ninguna parte y atracar en puertos insistentemente extranjeros.

Al llegar a Inglaterra ignoraba su lengua. La aprendió con esfuerzo y admirando a sus escritores. Tardíamente, a los 36 años, se hizo escritor: quiso ser un novelista inglés y no un navegante que escribe. No sintió que elegía esa lengua extraña, sino que era elegido por el genio de ella. Esta opción le resultó un misterio durante el casi medio siglo que vivió entre ingleses. Adoptó el apellido de Conrad, que en polaco designa al resistente, al combatiente, al antirruso. Siguió hablando y escribiendo cartas en polaco. Hablaba francés fonéticamente y lo escribía mal. Su inglés tenía el acento de Marsella.

La actitud de Conrad ante los ingleses era ambigua. Vio a su burguesía complaciente, insular y filistea, admiró la mezcla de cohesión social y libertad individual animadas por una apasionada y silenciosa lealtad. Pero habitó larga y provisoriamente en las islas. Nunca se decidió a comprar una casa en ellas. Quizá se imaginaba un anacrónico gentilhombre isabelino, distante de una detestable mercantería.

Ford Madox Ford asegura que Conrad pensaba en francés y se traducía al inglés, tal vez porque el francés le era familiar y el inglés, extraño. Admiraba el estilo de Maupassant y, por encima de todos, el de Flaubert, cuya prosa estudió hasta la minucia de sus cadencias, adjetivaciones, ritmos y acentos. Fue en la ciudad de Flaubert, precisamente en Rouen, donde decidió escribir libros en inglés. No obstante, nunca consideró que una de estas lenguas fuera superior a la otra, aunque ambas tuvieran aspectos parciales preferibles. Radicalmente, si no hubiese optado por el inglés (o a la inversa) no habría sido escritor.

Los críticos censuraron su impureza lingüística, como le ocurrió a Svevo. Hallaban impregnaciones francesas, acaso sin advertir que Conrad intentaba llevar a su escritura inglesa la limpidez de Ultramancha. También se le conocen vacilaciones ortográficas, pero bueno.

Desheredado, apátrida, huérfano, cosmopolita, su patria fue el mar de la literatura, una flotante Babel. Al escritor le ocurre lo mismo que al marino: cuando se esfuman las ilusiones y persiste la fascinación, se alcanza la identidad. Y la deriva sigue.

Una matización a lo anterior (escribir en una lengua por no poder escribir en otra) se da en los escritores que se producen en una lengua y conviven, total o parcialmente, con otra, que no utilizan o utilizan apenas, y que puede quedar sofocada dentro de la anterior. Milagros Ezquerro acude, en estos casos, a la figura del gusanillo que habita dentro de una manzana. Exteriormente no se lo ve pero él, con su vida silenciosa y parasitaria, alte-

ra el íntimo quimismo de la fruta. Así, el eusquera en Baroja y Unamuno, el guaraní en Roa Bastos, el quechua en José María Arguedas. Lautréamont era uruguayo y se educó en español. Escribió en un francés con ciertas incorrecciones o curiosidades que han sido descifradas como «españolismos», y muy raramente lo hizo en castellano (algunos textos en esta lengua fueron exhumados por Rodríguez Monegal y Perrone-Moysés). Alphonse Daudet pasó sus primeros años fuera de la casa paterna, entre parientes y ayas, aprendiendo a hablar en provenzal, lengua que luego le prohibieron el cura y el maestro del pueblo. A pesar de sus ambientaciones muy locales y su ideología tradicionalista, nunca escribió en provenzal (como Frédéric Mistral y la escuela de los *felibres*), lengua que consideraba perdida. El irlandés William Butler Yeats se educó en Londres y siempre se consideró un poeta de Irlanda que escribía en lengua inglesa. Rehuyó hacerlo en gaélico porque ambicionaba sacar a Irlanda de su provincianismo literario y esa lengua arcaica, usada de modo extemporáneo, le parecía afectada e inútil. Es la traslengua sorda de su inglés, como algunos opinan.

4

El problema de la opción lingüística no es inmemorial ni tampoco universal. Estas tensiones que acabo de repasar y que pertenecen a escritores de los siglos XIX y XX, provienen de la ideología nacionalista romántica, que atribuye a cada nación una lengua. Pero hacia atrás, el panorama es sensiblemente distinto. Me fijo rápidamente en la tardía Edad Media, cuando despunta la modernidad y existe, según Curtius, una verdadera literatura europea, sin fronteras lingüísticas nacionales.

Los escritores medievales eran normalmente poliglotas, ante todo porque cualquier letrado poseía el latín como lengua franca de la cultura, que podía alternarse con las lenguas modernas, romances o no. El latín siguió siendo lengua estatal hasta bien avanzado el Renacimiento. En Francia, por ejemplo, fue el idioma jurídico hasta Francisco I (siglo XVI). Pero lo más sugestivo, desde el punto de vista literario, es advertir cómo las lenguas romances, en formación durante aquellos siglos tardomedievales, nutren alternativa o conjuntamente la obra de muchos escritores.

Brunetto Latini, el maestro de Dante, escribía en lo que hoy llamaríamos francés. Raimbaut de Vaqueiras dominaba hasta cinco romances distintos, en una frontera donde el provenzal y el neolatín de la Liguria se mezclan con facilidad. Un lejano antecedente del italiano aparece en el Véneto del siglo XII pero luego, a comienzos del XIII, llega a la región la *langue d'oil.* De niño, Dante leyó a Arrigo de Settimello, que escribía en

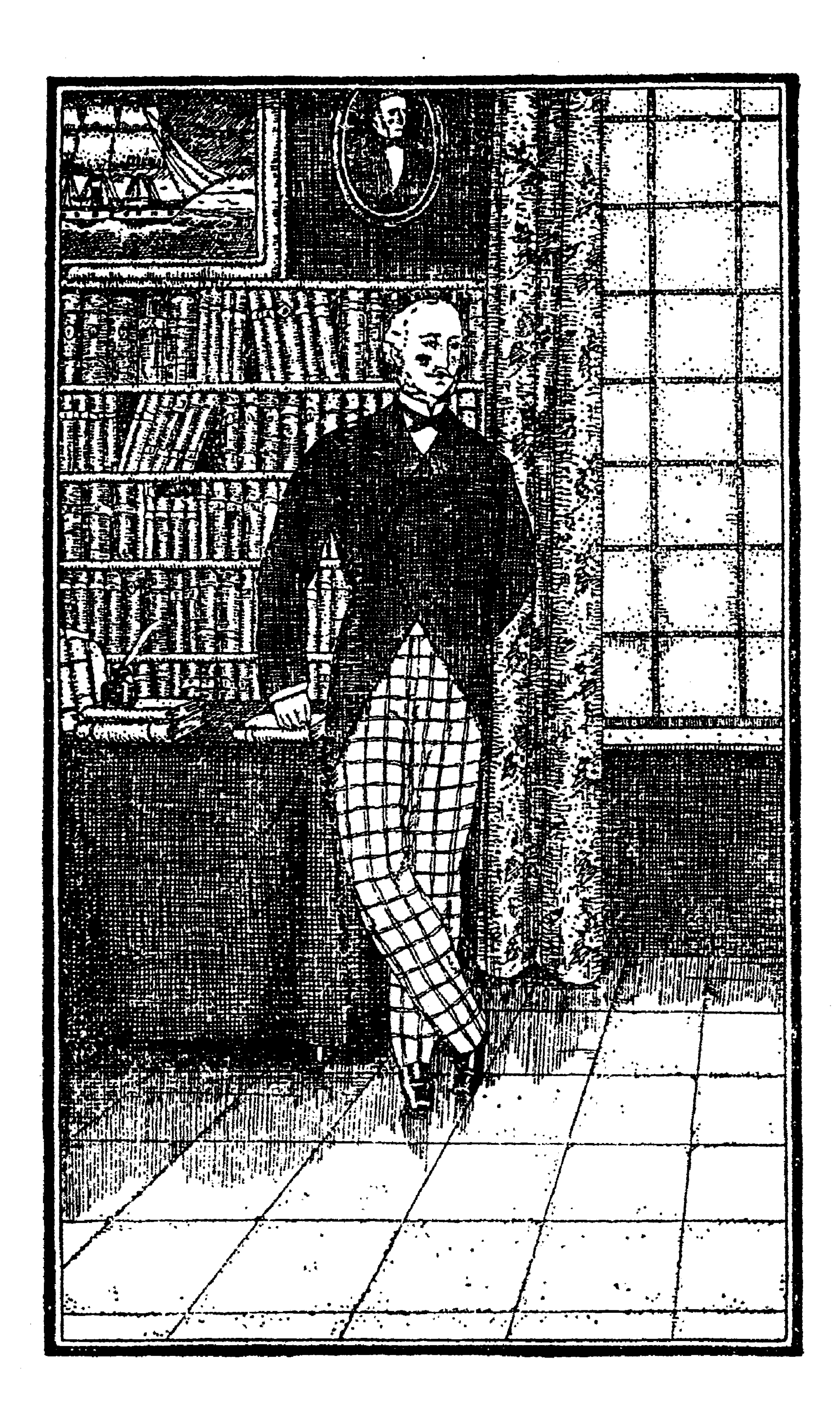
latín, en tanto Daniele Deloc di Cremona lo hacía en eso que él mismo llamaba «francés de Lombardía». Los trovadores usaban la *langue d'oc* hasta que se fue extinguiendo por la sospecha de que ocultaba la herejía albigense y, con ella, la poesía trovadoresca en su conjunto. De hecho, Dante, Petrarca y Boccaccio siguieron siendo bilingües.

Por su importancia peculiar, el caso de Dante merece un párrafo. El nacionalismo romántico del *Risorgimento* lo convirtió en poeta nacional italiano, pero, en rigor, cuando Dante dice italiano, quiere decir latino, lo que corresponde al Lacio. El Estado no era para él lo que hoy llamamos Italia, sino el Imperio, una suerte de rudimentaria Europa. Nada quita que su lengua romance se considere italiana, aunque se la haya denominado también toscana. Algún momento de su *Comedia* está anecdóticamente en provenzal.

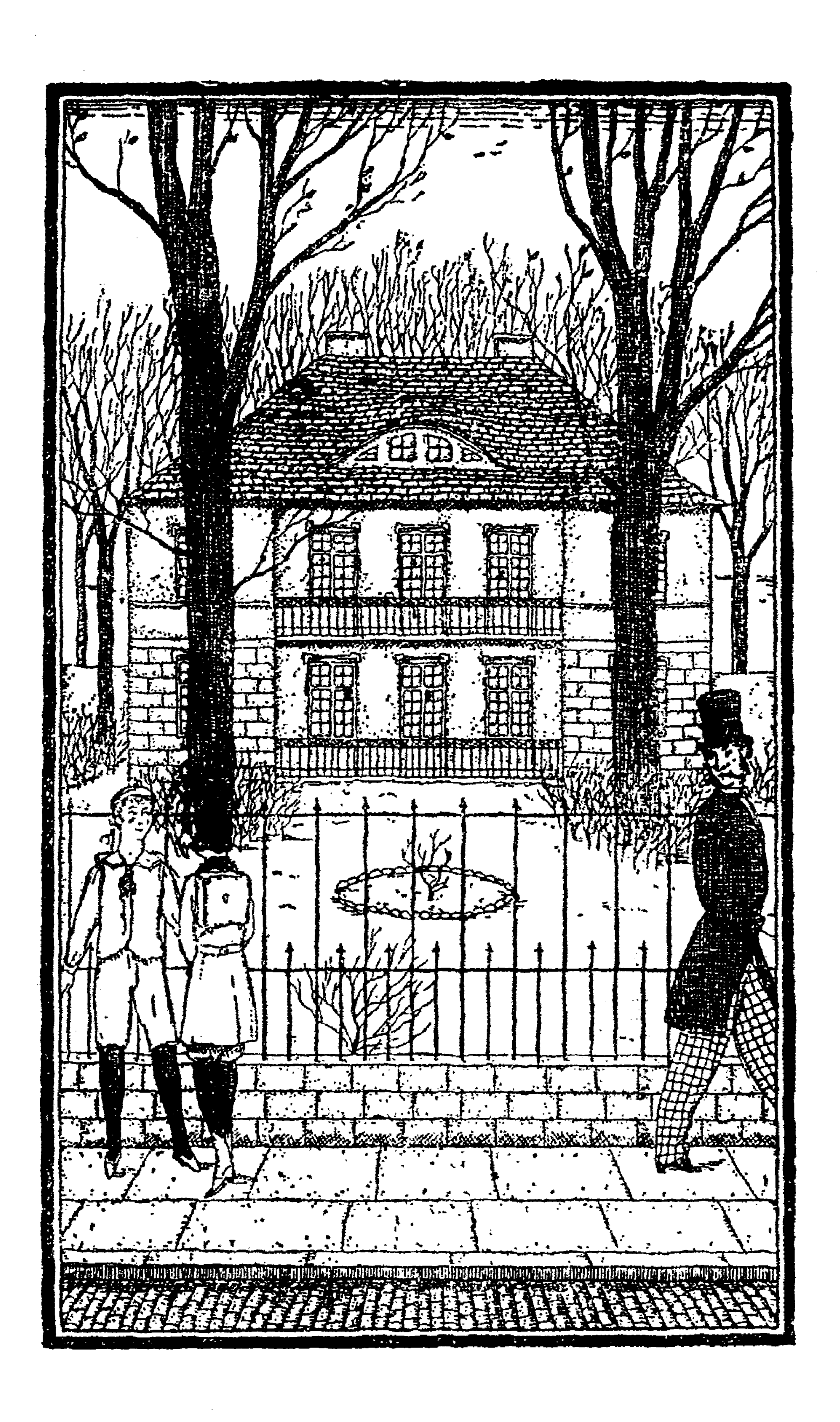
En España, las *jarchyas* se valen de una suerte de lengua mozárabe, por lo que cabe pensar que sus anónimos autores eran bilingües de castellano y árabe. Trilingües son Alfonso el Sabio (latín, castellano, gallego), Ramón Llull (catalán, latín, árabe) y Arnau de Vilanova. Normalmente bilingües son también los portugueses Camoens, Sá de Miranda, Gil Vicente y Rodrigues Lobo. En Valencia y Cataluña (siglo XV) son bilingües los cancioneros y, en Portugal, el de Resende. En este país Colón usó un castellano muy impregnado de lusismos e italianismos. En el Brasil barroco al bilingüismo europeo (latín y portugués) se añade alguna lengua indígena, como en los casos de Gregorio de Mattos y el padre Anchieta.

Después de un siglo largo de superstición nacionalista (con tantos coletazos sangrientos en nuestros días), la literatura contemporánea ha revisitado Babel, en esa suerte de extraterritorialidad que Steiner señala como un rasgo privilegiado de nuestra época. En definitiva, el escritor es siempre fronterizo y salva su lengua, que es su escritura, una lengua dentro de otra o, como quiere Valéry, una «lengua mandarina», lengua frutal de los modernos mandarines.

Hay una familiaridad del escritor con la lengua que escribe y que lo escribe, una familiaridad que Steiner, otra vez, adjetiva de sonámbula y genética. Y el sonámbulo también es un personaje fronterizo, que en vez de caminar por la acera lo hace por la cornisa. Termino evocando la elocuente figura de Chaplin al final de *The Pilgrim* (llamada en la Argentina, quizá por obra de algún desconocido bilingüista, *Reverendo caradura*): lo vemos de espaldas, corriendo con sus inevitables zapatones, sobre la frontera entre México y los Estados Unidos (frontera bilingüe, aunque la película sea muda). Cada pie cae en un país distinto, el corredor no está en ninguno de ellos.



PUNTOS DE VISTA



¿Derecho a la diferencia? ¡Derecho a la igualdad!

Rafael Rodríguez-Ponga

Es muy frecuente, en los últimos tiempos, leer algunos textos en los que se habla del derecho a la diferencia, es decir, en los que se insiste en que las personas tenemos derecho a ser diferentes unas de otras. Esto es especialmente importante en el caso de las minorías étnicas o de grupos indígenas, que tienen rasgos culturales propios o lengua propia. Es un planteamiento que se va extendiendo, poco a poco, en España y en países iberoamericanos y que, a mi juicio, responde a una concepción foránea de las relaciones entre las personas y de las relaciones entre los grupos y sus derechos culturales.

En el mundo hispánico o ibérico o, más ampliamente, en el mundo latino, prevalece el principio más profundo y más importante del derecho a la igualdad. Creo que, realmente, lo revolucionario es el derecho a la igualdad. Así se estableció en el lema de la Revolución Francesa: «Libertad, Igualdad, Fraternidad». La gran novedad del mundo moderno, mejor dicho, del mundo contemporáneo es, precisamente, el derecho a la igualdad, es decir, la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres, la igualdad de oportunidades sin distinción de sexo, raza, lengua, etnia, religión, condición social etc., etc. El derecho, es decir, la Ley, las autoridades públicas, lo que deben garantizar es la igualdad de derechos y, por tanto, deben garantizar, como uno de los derechos fundamentales de la persona, como uno de los derechos humanos esenciales, el no ser discriminado y, por tanto, el derecho a la igualdad de oportunidades. Quiero insistir en que lo que todo ciudadano tiene –o debe tener reconocido– es el derecho a la igualdad, sea cual fuere su condición, su origen, su lengua, su religión.

La diferencia no es un derecho. La diferencia es un hecho. Y no es lo mismo. Porque es un hecho que la Humanidad se divide entre hombres y mujeres; que en la Humanidad hay lenguas distintas, religiones distintas, o grupos culturales históricamente consolidados muy distintos. Estos son hechos. La diversidad o pluralidad es un hecho. Es un hecho natural propio del ser humano.

El derecho es otra cosa. El derecho debe recoger la igualdad de oportunidades para todos. Es decir, que da igual que uno hable una lengua u otra

lengua, o que uno sea de una religión o de otra religión o que uno sea hombre o mujer. El derecho debe reconocer el principio de la igualdad. Este ha sido un planteamiento esencial desde el punto de vista político durante todo el siglo XIX y todo el siglo XX y hoy lo percibimos como una gran conquista social. Ahora bien, podemos remontarnos mucho más atrás: quizá el principio de igualdad nos viene ya también de un sentimiento de amor cristiano, por encima de todas las diferencias. Por tanto, en el mundo latino se conjugan elementos políticos de la Revolución Francesa y del marxismo decimonónico, con elementos religiosos del catolicismo para que prevalezca el principio de igualdad y, en concreto, el principio de igualdad de oportunidades.

No ha sido así en el mundo anglosajón y germánico en general. Tengo la sensación de que en ese mundo el planteamiento ha sido otro, de tal forma que su mensaje ha sido más o menos el siguiente: si uno tiene una determinada religión, una determinada lengua, una determinada cultura o pertenece a un determinado grupo étnico, tiene unos derechos distintos que los demás. En esta concepción, los derechos individuales se ejercen o se reconocen en virtud de la pertenencia de uno a cada grupo y, por tanto, habrá que separar o dividir a las personas en función del grupo al que pertenece. Ese es el criterio que ha llevado a la práctica, en varias partes del mundo, el Reino Unido o, más ampliamente, el mundo anglosajón. Lo hemos visto en Irlanda del Norte entre católicos y protestantes. Lo hemos visto en Tierra Santa entre árabes y judíos. Lo hemos visto en Chipre entre turcos y griegos. Lo hemos visto en la India entre hindúes que crearon la India, y musulmanes que fundaron Pakistán. Lo hemos visto en Sudáfrica entre blancos y negros. Lo hemos visto en Australia entre blancos y aborígenes. Lo hemos visto en Estados Unidos y Canadá entre blancos e indios y también en Estados Unidos entre blancos y negros.

Desde ese punto de vista anglosajón, cada uno debe desarrollarse según lo que es y cada uno debe ejercer los derechos según lo que es. Por tanto si, uno es indio, para ejercer sus derechos y vivir como indio tiene que ceñirse a las reservas indias, como sucede en Estados Unidos o en Canadá. Si uno es aborigen australiano tiene que quedarse en las reservas aborígenes donde pueda tener su propio derecho, su propia regulación, sus propias aficiones.

Esto no ha sucedido en el mundo hispánico. No ha habido reservas para indios ni en México ni en Guatemala ni en Perú ni en Paraguay… Sencillamente, porque nuestro planteamiento es distinto. Podemos decir, si se quiere, que el planteamiento de igualdad de oportunidades es muy reciente, tan reciente que todavía no se ha podido desarrollar del todo ni se ha aplicado

en toda su extensión. Por eso mismo, seguimos defendiéndolo como uno de los principios esenciales de la Cooperación Española, para garantizar el efectivo ejercicio de los derechos a cada uno de los ciudadanos.

Es muy cierto que en muchas partes del mundo todavía no se ha logrado. Ni siquiera en España se ha logrado del todo. Es un principio hipotético, fundamental, esencial, a través del cual pretendemos que cada uno de los ciudadanos se sienta realmente ciudadano, que pueda participar en la vida política, social, económica y cultural del país y que pueda desarrollarse como individuo en virtud de sus capacidades o en virtud de su propia vocación. Pero hay una diferencia esencial en el planteamiento nuestro: no dividimos los grupos, no dividimos a las personas en función de unos condicionamientos que, además, no han elegido; porque ¿quién elige el color de la piel?, incluso ¿hasta qué punto uno es libre para elegir la lengua que habla? Yo hablo tal o cual lengua porque me la enseñaron mis padres, porque la aprendí en casa. En muy pocas circunstancias la persona es realmente libre para elegir la lengua y podemos decir lo mismo de muchas otros rasgos que nos diferencian.

Desde luego, cuando hablamos de la no discriminación nos referimos a la no discriminación con respecto a aquellos elementos que conforman la persona, pero que están por encima de nuestra propia libertad individual hasta un cierto grado. Me refiero, por supuesto, al sexo, a la lengua, a la religión, a la situación social. Uno no elige ser indígena del Altiplano boliviano, simplemente lo es; no es que tenga derecho a serlo: es que es un hecho que lo es. Uno no elige ser indígena de la Amazonia peruana, sino que lo es. El derecho lo que tiene que reconocer es que esos indígenas bolivianos, peruanos, ecuatorianos, guatemaltecos, mexicanos o argentinos puedan tener los mismos beneficios que el resto de la población que no es indígena. No solamente el derecho al voto cada cierto tiempo, cosa que ya es importante desde el puntos de vista político, sino también, que ellos mismos sepan que tienen los mismos derechos de acceso a la sanidad, a la educación, al transporte, al trabajo, a la vivienda digna, etc., etc. El Estado y la Administración Pública están también a su servicio y, por tanto, que los indígenas, los negros –hoy llamados *afroamericanos*– forman también parte de una misma colectividad nacional exactamente igual que los mestizos o los criollos.

Creo que aquí hay una distinción esencial que hacer y que hay que tenerla muy en cuenta. El hablar de derecho a la diferencia no forma parte de nuestra tradición cultural, ni de nuestra tradición política, ni de nuestra tradición jurídica. El hecho a la diferencia es algo que puede llevar a situaciones extremas y gravísimas. Plantear que si soy blanco me desarrollo

como blanco y si soy negro me desarrollo como negro, es el *apartheid* de Sudáfrica. El caso más extremo que todos conocemos muy bien es el de los judíos en la Alemania nazi: si uno es judío, tiene otros derechos, se regula por otras leyes. Y una vez que se reconoce que tenemos derechos distintos, es fácil reconocer que el otro tiene menos derechos. Incluso que ni siquiera tiene el derecho a la vida, porque si no reconocemos la igualdad de derechos lo que estamos reconociendo claramente es que hay una desigualdad de derechos. Al defender el derecho a la diferencia, lo que están reconociendo algunos en la actualidad es que tiene que haber un trato desigual por parte de las Administraciones Públicas con respecto a cada persona o a cada grupo, según lo que sea.

Sin embargo, otra cosa muy distinta es que, precisamente por la aplicación del principio de igualdad de derechos, tratemos a las personas según aquellas necesidades que tengan, en un momento dado o en un lugar determinado. Naturalmente, los poderes públicos tienen que acomodar sus esfuerzos según las necesidades de una zona geográfica o de una población. Por supuesto que defiendo que los poderes públicos tienen que atender a necesidades concretas que se planteen en cada lugar. No quiero decir que por el principio de igualdad, los poderes públicos tengan que hacer exactamente lo mismo en todas partes. Al contrario, tendrán que adaptarse a las necesidades reales.

Centrémonos un momento en el caso de la lengua. Se me dirá que el principio de igualdad es lo que ha llevado a que el sistema educativo enseñe a todos en la misma lengua. Por ejemplo en Perú o en Ecuador, como en España, se ha defendido que todos tienen que estudiar en español; de donde algunos deducen que el derecho a la diferencia es lo que garantiza que algunos, los que quieren, puedan estudiar en otras lenguas. Sin embargo, permítaseme insistir en que la pluralidad queda garantizada, precisamente, por el derecho a la igualdad. Porque si un hispanohablante tiene derecho a ser educado en su propia lengua materna, a estudiar en español, a aprender a leer y a escribir en español, creo que el quechua tiene exactamente el mismo derecho, por el principio de igualdad, a ser educado en su lengua materna, a aprender a leer y a escribir en quechua. También tiene derecho a aprender el español, porque no podemos, por elegir la enseñanza en la lengua materna, condenar a grupos de personas al aislamiento y a la incomunicación. Creo que a los indígenas hay que facilitarles todo para que, siendo indígenas, con su propia lengua, con sus propias costumbres, con sus propios usos familiares y usos tradicionales, al mismo tiempo, puedan incorporarse a la vida nacional, desde un punto de vista político o social, y a los beneficios de una sociedad contemporánea tanto en sanidad o en

medicina, como en tecnologías o en comunicaciones. ¿O es que vamos a condenar a los indígenas, para que sigan siendo indígenas, a no ir en coche o en tren o en avión o a no aprender una lengua universal que les va a abrir puertas? Lo que no podemos es condenar a un indígena, por el hecho de serlo, a mantenerse reducido, a veces, dentro de una comunidad con una lengua de unos pocos cientos o unos pocos miles de hablantes. El llamado *ecologismo lingüístico* corre a veces el peligro de cometer una injusticia con respecto a aquellos a los que dice proteger.

Y creo que aquí lo que corresponde es una combinación de derechos. Hay un derecho a su propia lengua, hay un derecho a su educación, y también, y al mismo tiempo, hay un derecho a no quedarse aislado. Nosotros mismos, como españoles, independientemente de cual sea nuestra lengua materna o de enseñanza, estamos empeñados en estudiar y conocer otras lenguas extranjeras que nos faciliten la comunicación con personas de otros países. Hay una combinación de derechos, que en algún caso puede aparecer como compleja. En consecuencia, habrá que adaptarse, por parte de los poderes públicos, a cada una de las circunstancias, a cada una de las situaciones y, sobre todo, con el máximo respeto por las personas, por sus decisiones, por su voluntad.

El resultado final de este planteamiento de igualdad de oportunidades o, mejor dicho, del derecho a la igualdad, es que el derecho acaba reconociendo la pluralidad, la diversidad, la multiplicidad de las sociedades. Una vez que hemos reconocido el derecho a todos por igual, es mucho más fácil y positivo reconocer que la sociedad es plural, como un hecho y que, por tanto, a través precisamente del derecho a la igualdad, la propia diversidad llega a conformar la sociedad.

El papel de la mujer en la sociedad contemporánea es un ejemplo, a mi juicio, muy elocuente. Si hay cada vez más mujeres en puestos de responsabilidad, no es porque se les haya reconocido el derecho a la diferencia (a estudiar cosas de mujeres o a trabajar en cosas de mujeres), sino porque tienen reconocido –al menos como principio teórico– el derecho a la igualdad, es decir que pueden acceder al sistema educativo, a la universidad, al trabajo, a las oposiciones, a los cargos públicos, a votar y ser votadas, exactamente igual que los hombres. Lo que garantiza que haya la actual presencia de hombres y mujeres en la vida social, cultural y política, reconociendo la pluralidad en la sociedad y en la Administración, es precisamente porque se reconoce el derecho a la igualdad.

El derecho a la diversidad, a mi juicio, y tal como se plantea en algunos espacios, sólo lleva a la discriminación, a la separación de las personas y de los grupos y a situaciones, a mi juicio, muy poco deseables y que, a lo

largo del tiempo, se perpetúan, como las que ya hemos mencionado con respecto a Irlanda, Tierra Santa, Chipre, etc. En algún caso, se han podido superar las situaciones con gran éxito, como en Singapur: al acceder a la independencia, se daba la situación tan frecuente de segregación racial, como en las demás colonias británicas, lo que condujo a conflictos raciales entre chinos, malayos y tamiles. Sin embargo, el nuevo gobierno reconoció la igualdad de derechos a todos los singapureses, proclamó oficiales las tres lenguas de la población local además del inglés y extendió el uso del inglés (algo que no habían hecho los ingleses) como lengua común y como lengua internacional. No me cabe ninguna duda de que fue el reconocimiento del derecho a la igualdad un elemento crucial que trajo la paz social a Singapur, lo que se tradujo en una prosperidad creciente, de forma que la isla pasó del tercer mundo al primero en tan sólo treinta años.

A mi juicio, si de verdad queremos garantizar que exista una sociedad plural, tenemos que empezar por garantizar, como uno de los derechos individuales, el derecho a la igualdad. Porque una cosa es el reconocimiento social o político de la diferencia y otra cosa es el reconocimiento individual de un derecho; y este derecho individual es el derecho a la igualdad de oportunidades, es el derecho a la igualdad, a secas, es decir, el derecho a la no discriminación,

Sinceramente, creo necesario mantener el enfoque adecuado de acuerdo no sólo con nuestras propias tradiciones, como españoles, sino también de acuerdo con la experiencia en el mundo. La separación de las personas, en virtud de la pertenencia a un determinado grupo, por el principio que algunos llaman derecho a la diferencia, creo, de verdad, que puede llevarnos a situaciones muy negativas. Por tanto, en consecuencia, defiendo, claramente, como elemento del desarrollo humano, el principio de igualdad de oportunidades.

Margo Glantz en cuerpo y alma

Julio Ortega

Margo Glantz ha protagonizado la parte sutil del diálogo literario mexicano. A fines de los años 60, cuando la conocí entre Rosario Castellanos y Carlos Monsiváis, ella animaba ya las nuevas voces, cuyas primicias presentó después en su compilación *Onda y escritura en México* (1971); conducía entonces los talleres de narrativa en la UNAM y dirigía la revista para escritores jóvenes, *Punto de partida*. Desde entonces Margo Glantz le dio ingenio y humor a la amistad literaria con México, para lo cual no ha requerido de investiduras ni programas. Por eso mismo, ahora que ella cumple 45 años de dedicación a la enseñanza, es justo recordar que su presencia es un privilegio del diálogo. Margo ha perfeccionado el espíritu hospitalario, la inteligencia mundana y la ironía compartible.

La trayectoria interior de esta escritora es de por sí intrigante. Al comienzo, ella escribía en los márgenes del relato mexicano, desde fuera de sus cánones, con autoironía reflexiva. Sus primeros libros ensayaban las formas tentativas de la prosa breve, el fragmento y la notación. Pero demostraban, en ello mismo, su sensibilidad contemporánea, alejada tanto de la espesura de la tradición literaria nacional como de la tipicidad de las escrituras femeninas de entonces. Pero lo más notable de su evolución creativa es la calidad íntima y gozosa de su prosa, hecha entre asombros cotidianos, textura musical del recuento, y agudeza analítica. Es fascinante el proceso que culmina y recomienza en *Las genealogías* (1981), donde asume la primera persona para narrar la historia de sus padres, como si ella misma fuese la presencia transitiva y casual en la poderosa lógica biográfica, lingüística y nomádica de esa familia de sobrevivientes felices, plena de ingenio y valor. Ese libro es la reconstrucción de la memoria judía, desde su teatro verbal mexicano, cuyos fragmentos terminan armando un cuerpo salvado del olvido. Margo Glantz reveló allí su mejor talento: un lenguaje capaz de recuperar el mundo en su fuga, demorándolo en su palpitación irredenta.

Por eso, en *Síndrome de naufragios* (1984) se propuso nada menos que recobrar de los desastres los signos de una ruta de salvamento. Si los naufragios (desde los históricos hasta los domésticos) son más dramáticos, el lugar de su recuerdo es más irónico: lo que nos queda de la pérdida son

citas, nombres, signos de una identidad hecha en el lenguaje. Esa distancia ligeramente lúdica entre las palabras y las cosas es propia del estilo distintivo de Margo Glantz, cuya entonación uno podría distinguir entre las muchas voces. Es una dicción forjada en la urbanidad del humor y la complicidad del gusto. Pero también en esa libertad creativa que enciende sus textos con la tentación del juego, como si se tratase del verdadero fuego robado. Entre la erudición y la biografía, esta recuperación del texto como lugar de verificaciones paradójicas confirma su lugar intermediario, entre la crónica y la ficción, entre la historia y los libros, entre la vida cotidiana y sus extravíos.

Otro breve recuento de relatos, *Zona de derrumbe* (2001) demuestra la libertad y madurez ganada por la escritura, así como la incertidumbre y zozobra asumidas por la escritora. «¿Cómo definir con palabras los sentimientos y los afectos?» es la primera frase del primer relato, «Palabras para una fábula», y se trata de una pregunta por el sentido de esas labores de recuperación que esta escritora se ha propuesto, en el cuento que descuenta de la memoria como si reescribiera el olvido. Son labores de emergencia, que ahora interponen su «zona» de escritura contra los «derrumbes» del tiempo, allí donde el cuerpo es uno con el alma. La pregunta, sin embargo, es retórica: los sentimientos no son definibles, exceden al lenguaje, y debemos acudir a las metáforas. Así, las preguntas son una figura de la mejor retórica: son de antemano su propia respuesta. Y los afectos, más bien, nos definen, dándonos la identidad que compartimos. Característicamente, desde la «zona» de la escritura, los «derrumbes» (como antes los «naufragios») interrogan por el cuerpo, por su condición temporal; y por el alma, por la subjetividad construida entre lo emotivo y lo afectivo. En estos cuentos el cuerpo recuenta sus alarmas (los senos, los pies, la boca), mientras que el alma da cuenta de las pérdidas y recuperaciones; y son, ambos, una plena presencia salvada por la escritura, por esa doble faz de los signos interrogatorios, que encierran algunas pocas y suficientes respuestas:

«Curioso, como una especie de maldición o poder extraterreno, en la terraza de mi casa, cuando escribo esto, ahorita mismo, muchos años después de que el gato ya no existe, tampoco Juan, tampoco el niño, o por lo menos, de que todos se han ido de la casa, Federica y Corina asimismo, de que yo, Nora García, la que les cuenta este cuento de perros y gatos, de que yo, repito, yo, Nora García, que ahora estoy sola porque siempre los hijos, los animales y el marido se van o desaparecen, veo aparecer otro gato, idéntico, pero más grande que Zeus, también siamés: camina por entre las plantas y las flores. Van apareciendo lentamente, primero, su cola enroscada, amarilla, luego su cabeza y sus ojos verdes brillan» («Animal de dos semblantes»).

Esta epifanía es una ganancia de la prosa: ya no se trata de una recuperación agónica sino de una aparición gratuita. El nuevo felino aparece sin nombre y sustituye al desaparecido, como un milagro doméstico. Es un heraldo de la fortuna, que se impone pleno y suficiente. Viene de lejos, gestado por el lenguaje de la subjetividad, y ocupa el presente, la «zona» que abre un umbral a la simetría de las compensaciones.

Apariciones (1996), su novela sobre el cuerpo erótico, sobre esa palpitación del instante, prolonga estas simetrías y correspondencias buscando explorar el Eros en el trance místico y en el trance sexual. La luz de uno es la sombra del otro: el flagelo del cuerpo se desdobla en la violencia posesiva. En esas dos vertientes, el cuerpo reconoce sus simas y abismos. Y el largo asedio del lenguaje culmina en la fulguración del deseo, sin otro lugar que su próxima aparición.

Margo Glantz había recorrido las estaciones de plenitud (fama, inteligencia, desafío) de Sor Juana Inés de la Cruz, pero también los recintos de su agonía (confinamiento, castigo, silencio); y esa hipérbole de la lectura barroca, esa biografía de la mujer intelectual mexicana, se convirtió en su centro de investigación y estudio. En sí mismos, sus ensayos sobre Sor Juana son una lectura iluminadora, formal y puntual. Su validez es tanto crítica como interpretativa, especialmente en torno a las estrategias de la comunicación emotiva, que Glantz no lee como una convención retórica de la época (en la cual el canon clásico de la impersonalidad libera al autor de su biografía y convierte al poema en variación de tópicos y tropos); sino que las lee como tensión y desafío, como estrategias que forjan una metáfora pasional del discurso femenino. Pero no ve a Sor Juana como ilustración protofeminista sino como inteligencia de lo femenino, de ese espacio de la subjetividad que excede a los pronombres y a los géneros, y forja su propia figura barroca.

Por lo mismo, no extraña que el imaginario de esa lectura de Sor Juana Inés de la Cruz haya hecho camino en estos relatos en torno a la subjetividad femenina, a su habla no codificada del todo, no del todo socializada, cuyo espacio discurre entre márgenes del discurso normativo y umbrales de la ficción desanudada. Lo «femenino» sería la biografía de esa intersección, de esa vida en pos de su grafía. En su nueva novela, *El rastro* (Barcelona, Anagrama, 2002), la metáfora del corazón enamorado («mi corazón deshecho entre tus manos») está presidida por el famoso soneto de Sor Juana. Ese soneto proclama que el corazón es la prueba definitiva de una verdad que el amante toca («en líquido humor viste y tocaste»); esto es, deshecho en llanto, es secreto revelado. Sólo que se trata de la mayor hipérbole barroca: la que convierte a la metáfora en nombre, y al nombre en la cosa misma. La palabra corazón, nos dice Sor Juana, late en el centro del lenguaje.

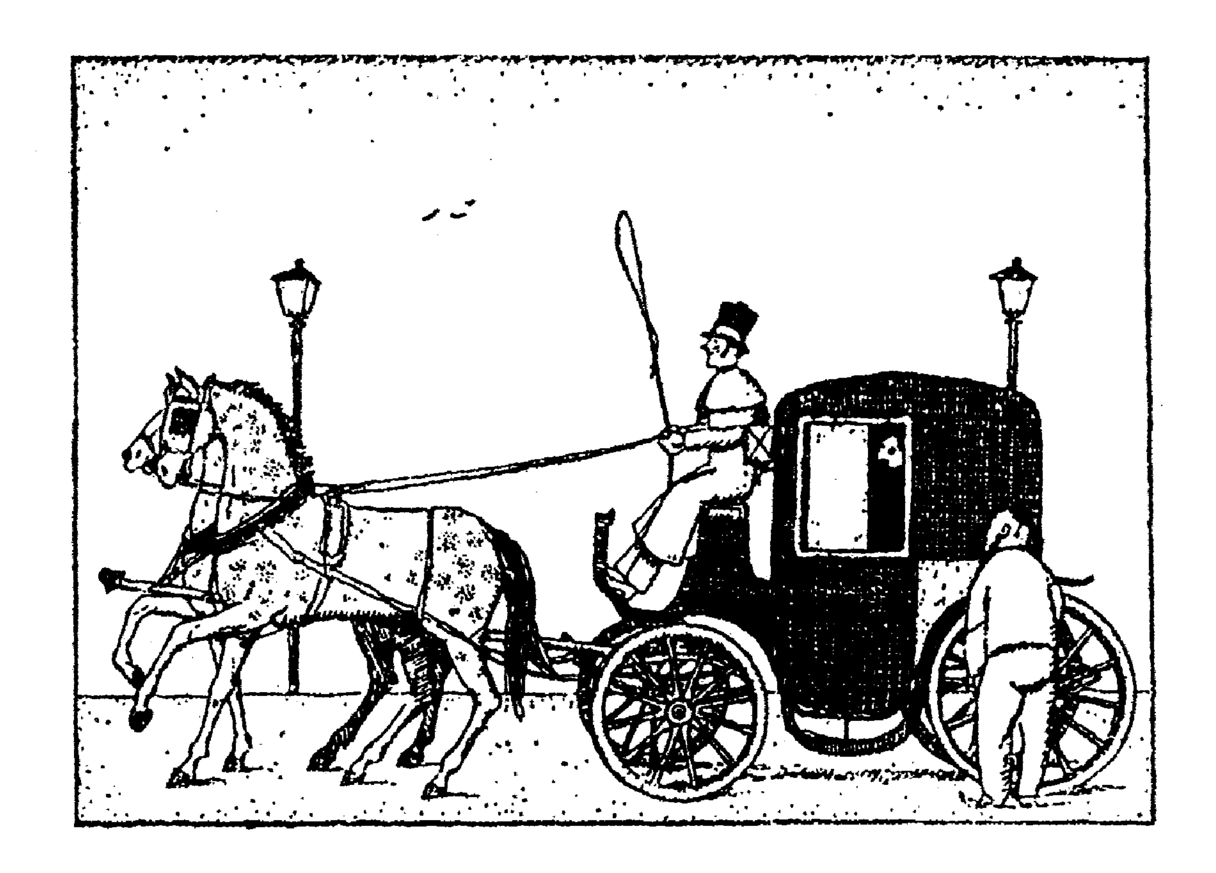
Esta novela recorre la vida, pasión y muerte del corazón: emblema amoroso, enigma novelesco, cita sentimental, tema médico y, por fin, exangüe y muerto. Órgano vital, centro emotivo, eje retórico, tópico popular, objeto clínico, el discurso del corazón es, novelescamente, una historia de amor desdichado; esto es, el recuento melancólico de la muerte de la pareja. Se trata de un recuento de fuerza hipnótica y obsesión entrañable. La historia de Nora García, esa persona verosímil que Glantz ha construido para asumir el relato, es un trabajo de luto: empieza cuando ella asiste al velatorio de su exmarido, y termina cuando se despide del féretro. Pero la novela no es una historia de amor sino el réquiem de su entierro: la muerte de la pareja ya ha ocurrido, y esta segunda muerte (como en el poema de José Gorostiza) es una «muerte sin fin», interminable y sin finalidad. Si la muerte ocupa todo el lenguaje, la muerte del amor lo vacía: la vida puede ser absurda, pero el amor es inexplicable.

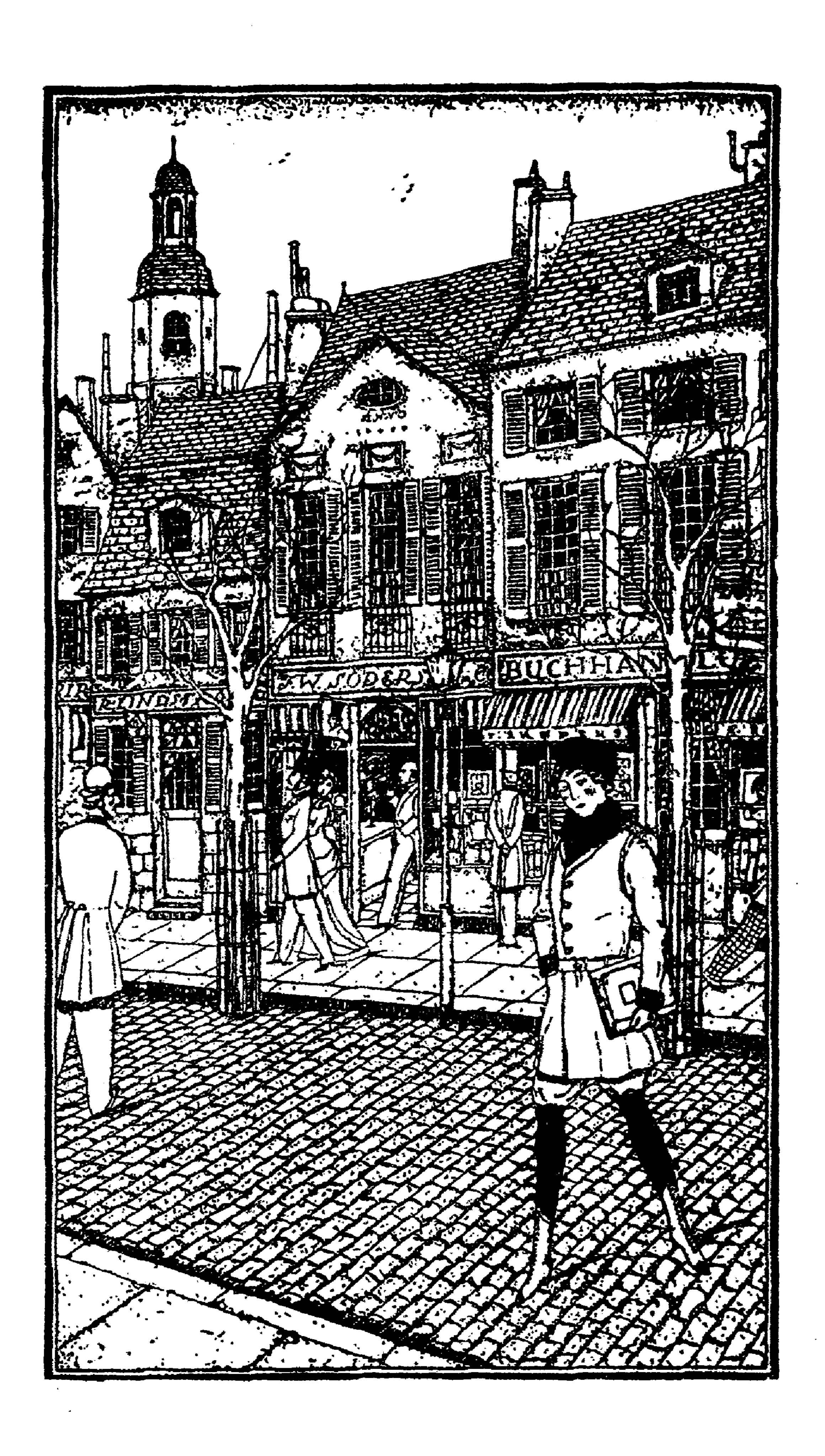
«¿Es imposible expresar la pasión?» (108) se pregunta la narradora. Y se responde: sólo las lágrimas podrían expresar la sinceridad absoluta, porque «van más allá que las palabras». Nora García, por eso, discurre entre remedios (figuras musicales, descripciones anatómicas, repertorios populares) para la melancolía. Pero las metáforas dicen más, sostienen la novela:

«Yo me permito, a mi vez, esbozar una fantasía poética, trazar una relación entre el corazón, ese órgano imprescindible que dibuja un jeroglífico, el de los sentimientos –¿la fisiología del amor?– y la forma del soneto. Como el corazón, el soneto se cierra sobre sí mismo, jamás puede salirse de su marco, así se trate del vapor que la pasión hace asomar a los ojos, creo que gracias al efecto de combustión –una mezquina combinación térmica–, el corazón puede deshacerse en lágrimas, romperse, destruirse. La forma del soneto es muy parecida a la del corazón, este delicado instrumento cerrado sobre sí mismo que cuando desborda ocasiona la muerte del cuerpo –en este caso particular, la muerte del cuerpo de Juan– y también la muerte del poema» (131-32).

Nora García (hora de gracia), le cede la palabra a su otro yo, el de la autora, no en vano devota del corazón de la monja mexicana, cuyo soneto está hecho de dos frases, como de dos válvulas abiertas por donde ruedan las palabras, cálidas y fluidas, hasta sus manos de lectora erudita. Pero esa erudición no es sólo petrarquista y elocuente, también es popular y doméstica, aunque no deja de ser física y fúnebre. Esta es, después de todo, una figura del corazón mexicano, una novela que se levanta como esos «triunfos» barrocos que decoraba Sor Juana con alegorías imposibles. (Soy testigo: en un café portugués, Margo le preguntó a la cantante de fados si no sabía canciones de amor más desdichadas todavía...).

De modo que esta novela suma los extremos en su apasionado recuento: el arabesco de las *Variaciones Goldberg* de Bach, las estadísticas médicas y las imágenes de «cursilería sublime». Esa suma es su trayecto narrativo, la traza de los amantes desavenidos, cuyo luto Nora rinde en el velorio del adiós definitivo. La historia del corazón se convierte en la novela de la desdicha (re-dicha), recorrida, ahora, como una variación barroca ella misma, entre motivos, contrapuntos y aires cotidianos, entre la belleza del amor sin habla y el absurdo del desamor sin vida. Por eso, la lectura misma se acelera en este ritmo de ida y vuelta, en esta circulación de la historia, hecha de paralelismos, de citas que se retoman, de ecos que se reiteran. Pronto advertimos que el lenguaje circula por el cuerpo de la ficción con su ritmo de acopio, canto funeral y palpitación viva. *El rastro*, esa huella recobrada a pulso por la escritura, al final nos dice que nada es más inexplicable que el amor, menos durable que la felicidad, y más trivial que la muerte. «Sombra frágil de una pérdida», esta novela lleva el desamparo insumiso de lo vivo. *El rastro* de Margo Glantz late como un lenguaje más cierto.




A.W. SÖDERS
BUCHHAN

Wittgenstein y Popper. Un contexto común*

Rafael García Alonso

En octubre de 1946 Ludwig Wittgenstein (1889-1951) abandonó malhumorado una sesión en la que Karl Popper (1902-1994) presentaba una ponencia titulada «¿Hay problemas filosóficos?» con ella Popper aceptaba la invitación del Moral Sciences Club de Cambridge a disertar sobre algún «malentendido filosófico». Popper confiesa en su autobiografía que se proponía con ella provocar a Wittgenstein asegurando que la filosofía debe intentar resolver verdaderos problemas en vez de asumir el papel meramente terapéutico de disolver falsos problemas de orden fundamentalmente lingüístico. Chocaban, pues, dos concepciones respecto a la labor filosófica engendradas, sin embargo, en una tradición filosófica común. Podemos preguntarnos, pues, qué planteamientos compartían y cuáles les diferenciaban.

Como han señalado Janik y Toulmin, entre 1880 y 1920 el intento de aclarar la finalidad y límites de la razón se identificó en el Imperio Austro-Húngaro con definir la finalidad y límites de la representación lingüística. Muchos intelectuales vieneses se sentían cómodos en la tradición empirista de Hume que consideraba la metafísica como un abuso lingüístico. Fritz Mauthner, Ernst Mach o Rudolph Carnap defendían una posición nominalista que se negaba a atribuir realidad a términos abstractos y generales como «fuerza», «energía», «sustancia», «absoluto» o «Dios». Mach no hablaba de relaciones causales sino de relaciones funcionales que no establecen un hecho como causa de otro, sino que se limitan a calcular hechos a partir de otros. En una frase claramente nominalista Wittgenstein afirmó que «una proposición dice cómo es una cosa, no qué es una cosa»[1]. También es acorde con el nominalismo su presupuesto ontológico de que el mundo no es la totalidad de las

* *El presente artículo debería haber figurado como parte del dossier sobre Karl Popper publicado en el número 635 (mayo de 2003) de la revista* Cuadernos Hispanoamericanos. *Los trabajos publicados forman parte del curso «Karl Popper. Cien años de su vida y de su obra» que fue organizado por el Centro de Profesorado de Madrid-Centro (dependiente de la Comunidad Autónoma de Madrid) y la Sociedad Española de Profesores de Filosofía (SEPFI) durante los meses de octubre y de noviembre de 2002. El curso fue coordinado por los profesores Juan José Abad y Luis María Cifuentes.*

[1] *L. Wittgenstein, (1921).* Tractatus Lógico-Philosophicus *# 3.2.2.1, Madrid, Alianza Universidad, 1973, p. 195.*

cosas sino de lo que acaece. Y lo que acaece son hechos atómicos que resultan de las relaciones y combinaciones de diferentes objetos.

También en Inglaterra la filosofía emergente se presentó como análisis del lenguaje frente al idealismo hegeliano que era aún vigoroso en las universidades. Es significativo que en 1936, dieciséis años más tarde de la publicación del *Tractatus*, los filósofos M.R.Cohen y Ernst Nagel afirmaran que gran número de las estériles polémicas acerca de la verdadera naturaleza de la propiedad, la religión o la ley desaparecerían si se reemplazaran estas palabras por equivalentes exactamente definidos. Este antiesencialismo había contribuido a rechazar la metafísica como tarea de la filosofía. Conviene destacar los pasos sucesivos que dieron, al respecto, George Moore (1873-1958) y Bertrand Russell (1882-1970). Moore había propuesto sustituir el problema de la verdad de las proposiciones por el de su significado. Para ello había que analizar no tanto las palabras como los conceptos relevantes implicados en una proposición. Russell hiló más fino: no propuso analizar conceptos sino la forma lógica de las proposiciones. Al mismo tiempo que Gottlob Frege, Russell descubrió que no todas las proposiciones tienen la estructura sujeto-predicado (que se presta a la defensa de la relación sustancia / cualidades). De estos análisis se podría deducir qué proposiciones tenían sentido –fueran verdaderas o falsas– y cuáles eran sinsentido en la medida en que no afirmaban propiamente nada. La filosofía en tanto que análisis lingüístico debía averiguar qué puede ser dicho con sentido. Éste era, en último término, el propósito del *Tractatus*. Una proposición puede ser considerada sin sentido cuando no responde a un estado de cosas posible. Las proposiciones con sentido eran exclusivamente las referidas a hechos empíricos. Especialmente si de ellas da cuenta la ciencia. El objetivo de las proposiciones científicas es, según Wittgenstein, sumamente ambicioso –casi hasta el exceso: describir el mundo completamente. Es interesante, sin embargo, constatar una limitación interna señalada por Witttgenstein en la labor de las ciencias. En una afirmación de relativismo, Mach había afirmado que los procesos que se dan en la naturaleza están privados de leyes y de reglas. Quizás en sentido similar, Wittgenstein critica la soberbia de las ciencias: considera una ilusión creer que «las llamadas leyes naturales sean la explicación de los fenómenos naturales»[2]. La ciencia, por tanto, puede describir el mundo pero no explicarlo.

Con frecuencia, Popper se declara como un pensador nominalista interesado por el lenguaje de una forma muy diferente tanto a los esencialistas que pretenden desvelar cuál es el verdadero significado del concepto x,

[2] *L. Wittgenstein,* Op.cit, *# 6.371, p. 195.*

como de los filósofos del lenguaje ordinario esforzados en desvelar cómo se usan términos y expresiones lingüísticas. En ambos casos, a juicio de Popper, se cae en una especie de escolasticismo inoperante. Los problemas no se resuelven añadiendo claridad conceptual –siempre deseable– sino «con la ayuda de nuevas ideas»[3]. El significado lógico de una teoría no depende de los «significados» de las palabras o proposiciones sino de las ideas que transmiten. De ahí que juzgara ingenuo y baldío el empeño neopositivista de desmarcar la ciencia de la metafísica. En *La sociedad abierta y sus enemigos*, propone incluso eliminar del discurso filosófico términos como «significado», «significativo» o «sinsentido», tan frecuentes en el *Tractatus*. Lo que importa es establecer los criterios de verificabilidad de las teorías. La propuesta neopositivista de demarcar la ciencia frente a la metafísica es sustituida por el intento de establecer un criterio para desmarcar la ciencia de la pseudociencia. A su juicio, una teoría que es compatible con todo tipo de hechos y que, por tanto, se ve siempre confirmada, directa o indirectamente –piénsese en la teoría psicoanalítica–, no es una teoría científica. Por el contrario, el discurso científico debe ser cauteloso. Popper propone el criterio de falsabilidad para saber si nos encontramos ante una teoría científica. Ésta debe prestarse a su contrastación con pruebas que puedan invalidarla. Es decir, el científico debe ser valeroso y señalar qué hechos son incompatibles con las tesis que defiende. Si las afirmaciones o hipótesis propuestas resisten tal contrastación serán admitidas como válidas. Una teoría es científica en la medida en que sea falsable, es decir, cuando puedan establecerse circunstancias en las que debería ser considerada como falsa y sustituida por otra. En este sentido Popper afirma que el contenido lógico de un enunciado son todas las consecuencias no tautológicas que pueden ser derivadas del enunciado o de la teoría[4]. Lo que hace que una teoría o un enunciado sean científicos es «su poder para descartar o excluir la ocurrencia de algunos eventos posibles»[5]. En este sentido, Popper comparte con Wittgenstein un planteamiento en el que es relevante la tríada posibilidad / imposibilidad / realidad. En efecto, según el *Tractatus*, las proposiciones elementales afirman la existencia de un estado de cosas que puede o no coincidir con la realidad. El método de las tablas de verdad intenta delimitar las configuraciones posibles de estados de cosas, de las imposibles. Por eso afirma Wittgenstein que las posibilidades de verdad de las proposiciones elementales significan posibilidades de existencia y no-existencia de estados de cosas[6]. Lo cual permite distinguir

[3] *K. Popper, (1969).* Búsqueda sin término, *Barcelona, Alianza editorial, 2002, p. 50.*
[4] *K. Popper, (1969).* Búsqueda sin término, *Barcelona, Alianza editorial, 2002, p. 42.*
[5] *K. Popper, (1969).* Búsqueda sin término, *Barcelona, Alianza editorial, 2002, p. 65.*
[6] *L. Wittgenstein, (1921).* Op.cit., *# 4.3, p. 101.*

lo posible de lo imposible. Y, por tanto, las proposiciones con sentido de las proposiciones sin sentido. El sentido de una proposición es el «acuerdo o desacuerdo con posibilidades de existencia y no existencia de estados de cosas»[7]. Ahora bien, el criterio para comprobar la veracidad de una proposición con sentido es empírico, «Si la proposición elemental es verdadera, el hecho atómico existe; si es falsa, el hecho atómico no existe»[8]. Pues bien, también Popper considera que la confirmación de una teoría depende de los hechos, lo cual le permite reivindicar la denostada teoría de la verdad como correspondencia.

Hay, sin embargo, tres notables diferencias entre Wittgenstein y Popper: (A) Un hecho empírico es evidentemente algo muy distinto de una frase. Para intentar defender la posibilidad de una correspondencia entre lenguaje y hecho Wittgenstein había defendido en su teoría figurativa del lenguaje que existe una correspondencia entre lenguaje y realidad. «El nombre significa el objeto. El objeto es su significado»[9]. En una proposición se combinan nombres de objetos. A la configuración de signos simples en el signo proposicional corresponde la configuración de los objetos en el estado de cosas[10]. Esta propuesta exagera, a juicio de Popper, la importancia del lenguaje cuya labor es, a su juicio, instrumental. Para resolver el problema citado, Popper acepta la propuesta de Alfred Tarski según la cual se necesita un metalenguaje que permita hablar tanto de enunciados como de hechos. De esa forma ambos son situados en el mismo plano. Pueden así construirse proposiciones como «El enunciado ^x^ en el lenguaje ^L^ corresponde a los hechos –es verdadero– si y solamente si ^x^». Corresponder a los hechos, aclara Popper, es un predicado metalingüístico que se predica de enunciados[11]. En su opinión, las posiciones de Wittgenstein son alicortas en la medida en que no sirven para referirse a la ciencia. Ésta no se limita a describir la realidad mediante meras enunciaciones de hechos concretos sino que enuncia hipótesis científicas que tienen un alcance universal o general. Al contrario de la posición de Mach y de Wittgenstein expuesta anteriormente, Popper –desde un planteamiento realista– está convencido de que el denominado «mundo externo» es un cosmos en el que se dan regularidades que cabe intentar no sólo describir sino también explicar mediante leyes siempre abiertas a su posible revisión.

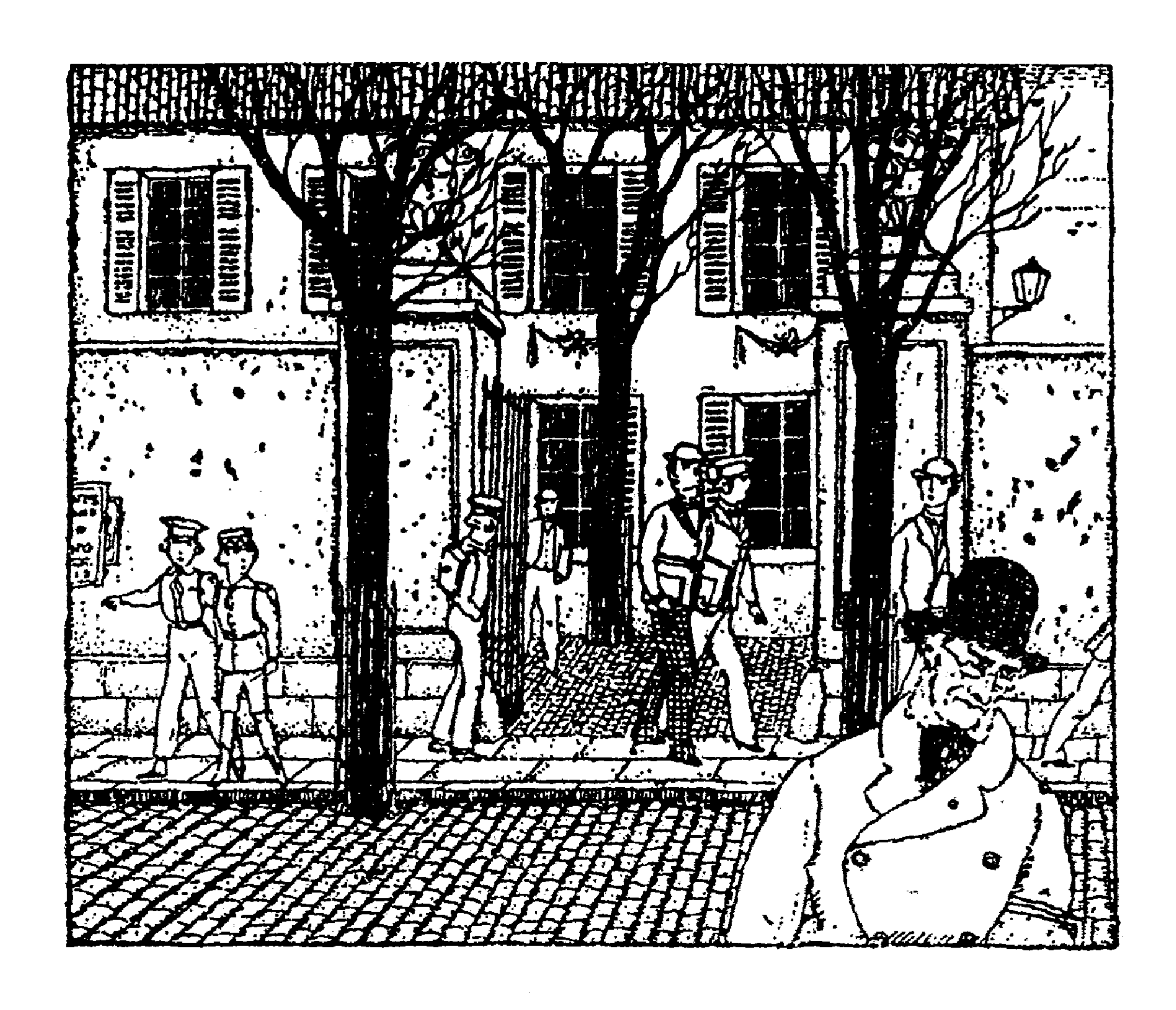
Por eso mismo (B), resulta ingenua y dogmática la pretensión wittgensteiniana de considerar la ciencia como el conjunto de todas las proposicio-

[7] *L. Wittgenstein, (1921).* Op.cit., *# 4.2, p. 97.*
[8] *L. Wittgenstein, (1921).* Op.cit., *# 4.25, p. 99.*
[9] *L. Wittgenstein, (1921).* Op.cit., *# 3.203, p. 53.*
[10] *L. Wittgenstein, (1921).* Op.cit., *# 3.2 y 3.2.1, p. 53.*
[11] *K. Popper, (1969).* Búsqueda sin término, *Barcelona, Alianza editorial, 2002, p. 228.*

nes verdaderas. Popper argumenta que las hipótesis de la ciencia son siempre meras conjeturas de las que nunca podremos saber si son o no absolutamente verdaderas. Lo cual, desde el punto de vista wittgensteiniano, debería conducirlas al horno crematorio reservado a la metafísica. Ello sería un grave error, afirma Popper, ya que la competencia entre unas teorías y otras es condición inexcusable para el avance científico. «La ciencia genuina consiste en el trabajo de descubrimiento y no en los resultados asegurados para siempre»[12]. «Ninguna teoría es definitiva, pero todas nos ayudan a ordenar y seleccionar los hechos»[13]. Es más, la metafísica es fértil en la medida en que apunta nuevos problemas que no habían sido abordados anteriormente así como nuevas formas de resolverlos. Por último (C), según Popper el *Tractatus* es un libro contradictorio puesto que conteniendo proposiciones filosóficas condena a éstas como sin sentido. Desde ese punto de vista, el *Tractatus* es estéril debido a su infalsabilidad. Cualquier objeción que se le pueda hacer se le hará desde la filosofía y quedará por ello, desde el punto de vista wittgensteiniano, *ab initio* declarada como sin sentido.

Este artículo no debe finalizar sin señalar una similitud y una diferencia muy relevantes entre Wittgenstein y Popper. Ambos están de acuerdo en la dualidad entre hechos y valores. En el *Tractatus* leemos: «El sentido del mundo debe quedar fuera del mundo. En el mundo todo es como es y sucede como sucede: en él no hay ningún valor (...) Si hay un valor que tenga valor, debe quedar fuera de todo lo que ocurre y de todo ser-así. Pues todo lo que ocurre y todo ser-así son casuales»[14]. Por su parte, en su autobiografía, Popper escribe: «El mundo de los valores trasciende el mundo carente de valor de los hechos»[15]. Las conclusiones de ambos son, sin embargo, muy distintas. Según Wittgenstein, no puede haber proposiciones de ética. El sujeto es invitado a la inacción, a dejar las cosas como están. O a contemplarlas fríamente *sub specie aeterni*. Este planteamiento le parece a Popper cobardemente mistificante. Ciertamente, a su juicio, los hechos o la historia como tales carecen de sentido o valor. Eso significa que, por sí mismos, «no pueden determinar los fines que vamos a elegir. Somos nosotros quienes introducimos finalidad y sentido en la naturaleza y en la historia»[16]. Quienes debemos discutir cómo sería el mundo mejor y si merece la pena luchar por ello. En definitiva, según Popper sí hay problemas filosóficos, no triviales malentendidos.

[12] *K. Popper, (1994).* La responsabilidad de vivir, *Barcelona, Paidós, 1995, p. 272.*
[13] *K. Popper, (1994).* La responsabilidad de vivir, *Barcelona, Paidós, 1995, p. 151.*
[14] *L. Wittgenstein, (1921).* Op.cit., *# 6.41, p. 197.*
[15] *K. Popper, (1994).* Búsqueda sin término, *Barcelona, Alianza editorial, 2002, p. 314.*
[16] *K. Popper, (1994).* La responsabilidad de vivir, *Barcelona, Paidós, 1995, p. 172.*



Carta a Jesús Silva Hergoz*

Juan Larrea

New York 1 de julio de 1950

Señor Jesús Silva Herzog
Director de Cuadernos Americanos
México

Estimado amigo:

Me he retrasado bastante en corresponder a su última carta entre otras razones por haber estado resistiéndome a hablarle con la entera franqueza que me pedía acerca de la marcha de Cuadernos Americanos. Es mucho lo que esto implica. Pero de nada me ha valido resistirme. He terminado por ver que debía aprovechar la oportunidad que me brindaba usted para circunstanciar cosas que no carecen de importancia, sobre todo en estos momentos de grave crisis internacional. Voy a hacerlo, pues, con sinceridad y con la buena disposición de siempre.

A la pregunta de cómo va Cuadernos, he de empezar por manifestarle que ignoro exactamente cómo va. Lo ignoro por razón de que, en cuanto tuve que rendirme a la evidencia de la enemistad –no impresentida anteriormente– que hacia mí la revista profesaba, asumí la única actitud que cualquier persona que se respeta podía a mi juicio, adoptar en caso semejante: no leer de Cuadernos sino aquel artículo que por motivos particulares me interesara.

* *Se han conmemorado los sesenta años de publicación ininterrumpida de* Cuadernos Americanos, transfiguración *de la revista* España Peregrina *fundada el año 1940 en México por la exiliada* Junta de Cultura Española *presidida tripartitamente por Bergamín, Carner y Larrea, éste Presidente Ejecutivo.*

La carta que se transcribe a continuación es una ampliación detallada, duramente sincera, de esta transfiguración, *a la que Larrea se refirió, pero no con tan íntima y valiente prolijidad, en el epílogo a la edición facsimilar de* España Peregrina *(Alejandro Finisterre editor, México, 1977). Fue escrita por Larrea a Silva Herzog en julio de 1950 desde Nueva York cuando el autor de* La Espada de la Paloma *había dejado su puesto de* secretario-factotum *de la revista* Cuadernos Americanos, *por él* gestada *(«no faltan razones para considerarme a mí la "madre", escribe Larrea, y también supongo que no tendrá usted reparo en reconocerme inter nos dicha "maternidad"»). Alejandro Finisterre.*

Claro que este solo hecho basta para darme cuenta de que el espíritu que hoy anima a Cuadernos no es el mismo ni está a la altura del que inspiró su creación. Que Cardoza diga malévolamente que «alguna vez habría que recoger los estudios del Guernica» no está bien. Pero que Cuadernos que al atribuirse el derecho aceptó la obligación de informar honestamente a sus lectores acerca de las cosas culturales, imprima sin una nota aclaratoria esas palabras revela que en algunas direcciones la revista no avanza por rectos caminos. La malevolencia de Cardoza, que ha visto el Guernica en mi presencia y me ha hablado de él en más de una ocasión, obedece quizá a que no contesté a una de sus cartas por no saber realmente qué decirle de un libro suyo que, por mucho que me propuse, no me fue posible leer. La causa de la actitud del director de Cuadernos Americanos me resulta menos comprensible.

Lo que sí sé es que obrando de esta forma no se ha honrado a la revista cuyos dardos debían dispararse únicamente contra las posiciones enemigas de la verdad, de la justicia y de la belleza. Por nimio que el incidente sea, agrava su contenido, en mi sentir, el hecho de que, como ya se lo escribí en otra ocasión, no faltan razones para considerarme a mí la «madre» de Cuadernos, y realmente no honra a ningún hijo desconocer o menospreciar haciendo gala de chismosas pasiones, a la autora de sus días.

Supongo que no tendrá usted reparo en reconocerme inter nos dicha «maternidad». Mas por si existiera en usted alguna duda, no sea también que con el tiempo se le haya esfumado algún detalle de interés, voy a imponerme la tarea de hacer memoria y exponer las etapas de la creación de Cuadernos, con el ruego de que si se me hubiera trascordado algún incidente significativo o hubiera incurrido en alguna inexactitud, que de antemano deploro, tenga usted la bondad de excusarme, ilustrarme y corregirme.

Pero antes quiero dejar constancia de que emprendo este trabajo no por interés particular sino porque la existencia de Cuadernos justifica algo que, en función del futuro, considero importante para la emigración española a quien conviene que ciertas cosas no se desnaturalicen. Si intervine en su nacimiento y desarrollo con la vehemencia que desplegué y sin mirar en sacrificios, no fue, lo sabe usted bien, por razones de índole personal. Me sentía investido por la responsabilidad que, a través de la Junta de Cultura emigrada, me incumbía de salvar en la medida de mis posibilidades el espíritu del sacrificado pueblo republicano español. Estimo que sería traicionar el espíritu de esa emigración si ahora que contra mis deseos tuve que dejar la secretaría de Cuadernos, cooperara con mi silencio a privarla, como parece ser cada vez más clara la inclinación, de uno de los títulos que pueden compensar otras carencias.

No me lleve a mal que, con este propósito, me retrotraiga en mis recuerdos hasta el mes de marzo de 1939, dos años antes de conocerle a usted. El día 13 de ese mes, cuando Barcelona había caído pero Madrid permanecía firme, se constituyó en París, a mi iniciativa, la Junta de Cultura Española, con la mira de encauzar la emigración de los intelectuales hacia América, sostener su espíritu y dotarles de medios para ganar aquí espiritualmente las batallas que en el territorio nacional se habían perdido materialmente. Salió ya entonces a relucir a grandes rasgos el sistema poético de ideas que muchas veces me ha oído usted exponer después acerca de América y de España. También por iniciativa mía la Junta de Cultura entró desde el primer día en comunicación con la Legación de México que consideró su existencia digna de interés y protección. Como consecuencia, y llevando adelante nuestros planes, la mayor parte de la Junta que ya había comenzado a publicar un modestísimo boletín, partió a primeros de mayo para México, después de adquirir el compromiso de publicar aquí dos revistas a ser posible, una para el gran público y otra para los medios superiores que enfocara los problemas culturales hondamente. Yo me quedé en París como correspondía a mi cargo de secretario, para seguir apretando las tuercas duras. Pero declarada la guerra y concluida la emigración, sonó también para mí la hora del embarque.

Al llegar a México a fines de noviembre del 39, me encontré con que la Junta no había dado ningún paso para cumplir su compromiso tocante a las revistas y con que me había nombrado Presidente (lo éramos tres). Me eché encima enseguida la tarea de subsanar aquella ineficiencia publicitaria. Así apareció al poco aquel órgano de la Junta de Cultura Española que se llamó España Peregrina, muy modesto en la forma pero muy ambicioso allá en el fondo. Si abrigaba la esperanza confesada de llegar a ser algún día la revista más importante de habla española es porque tenía conciencia de lo trascendental de los valores que la patrocinaban y de su condición de simiente.

No tardaron demasiado en complicarse las cosas. Tanto la Junta como su órgano de expresión, fueron víctimas de la descomposición emigratoria, agredidos desde dentro. España Peregrina se vio obligada a interrumpir al noveno número su publicación aunque con el ánimo de reanudarla enseguida. La Junta de Cultura, privada de recursos, tuvo que traspasar sus locales de la calle de Dinamarca al Instituto Luis Vives y aceptar una habitación en otro edificio de este mismo Instituto en la calle de Gómez Farías. Me tocó personalmente sufrir las inclemencias del naufragio, identificándome con los ideales que a la Junta animaban, fuera lo catastrófico que fuera su inmediato destino. Para darse cuenta de que no estoy hablando de cosas ajenas a Cuadernos Americanos, le basta a usted mirar en torno suyo.

En la habitación que ocupa usted actualmente como director de la revista se encuentra usted rodeado de aquellos mismos muebles de que estaba rodeado yo en el Instituto, por las mismas estanterías, por los mismos libros. La secretaría de Cuadernos usa sus muebles y útiles de oficina, se sirve de la misma máquina en que se escribieron algunos originales y facturas de su órgano literario. Y está usted apoyando, siquiera en parte, aunque tal vez sin darse entera cuenta, el mismo ideal que reinaba allí. Porque en aquel recinto se hablaba de dos cosas principalmente: de la reanudación de España Peregrina, en primer lugar, y, en segundo, de su deseable e inevitable transformación en una revista mexicano-española, de carácter continental, más apta instrumentalmente para defender y propagar los conceptos humanos que nos incandescían. León-Felipe, amigo de las causas aparentemente perdidas, era entonces, aunque no el único, sí, con mucho, mi interlocutor más asiduo. Imaz, Balbuena, Xirau, Márquez, Millares, Vinós, Carrasco, Carner y otros miembros de la Junta acudían más de cuando en cuando. Luego no temió frecuentar nuestro escondrijo Bernardo Ortiz de Montellano, atraído por las ideas y proyectos que me había oído sostener con exaltación. Su interés por España Peregrina era tibio naturalmente. Pero sabía que esta revista que intentábamos poner a flote, sólo era un primer paso hacia la consecución de muy altos ideales americanos que oía proponer con firmeza, en virtud de la publicación de esa segunda revista a que me he referido, cuyo advenimiento, basando mi intuición en la marcha de ciertos valores, daba yo por segura. De ella hablábamos con frecuencia. Siempre que entonces preguntaba yo a Bernardo, que a la sazón trabajaba cerca de usted en la secretaría de su negociado de Estudios Económicos, sobre qué personas de su conocimiento podían ayudarnos a conseguir anuncios para España Peregrina, me respondía: Jesús Silva Herzog. A la pregunta de qué mexicanos, a su juicio, podrían apoyar los valores que nos desvelaban, respondía igualmente: tal vez Silva Herzog.

A esta época heroica se refería Ortiz de Montellano en el último artículo «Del "Diario de mis Sueños"» que se publicó en Cuadernos, en aquella frase que a su susceptibilidad de usted le pareció chocante y que tuve que pedirle que modificara, al hablar de un suceso ocurrido cuando con Larrea y León-Felipe fundamos –decía– Cuadernos Americanos. Sin embargo, según lo comentamos Bernardo y yo entonces y más tarde cuando le vi en su casa por última vez, no era inexacta la redacción de Bernardo por cuanto se refería a una época anterior a su entrada de usted en escena. Naturalmente, la revista de que entonces tratábamos no se llamaba Cuadernos Americanos, puesto que carecía de título, como siguió careciendo muchos meses después de que hablamos de ella con usted, pero sí era el embrión

de Cuadernos Americanos, puesto que tenía sus caracteres constitutivos: revista general, creadora de valores, de carácter continental, entre mexicanos y españoles, apuntada a la suscitación de un nuevo humanismo, etc., etc.

Por fin, a nuestro requerimiento, Bernardo nos llevó a León y a mí donde usted con el propósito inmediato de recabar su ayuda a fin de conseguir algún anuncio para España Peregrina, y el mediato de establecer relaciones con usted de manera que pudiéramos quizá intentar algún día interesarle en más ambiciosas empresas. Usted nos acogió en su despachito de Estudios Económicos con suma cortesía y afabilidad. Ello ocurrió a fines de marzo (tengo la fecha exacta pero no a la mano). Alentó vivamente nuestras esperanzas de conseguir los tres o cuatro anuncios que necesitábamos para poder editar España Peregrina. Y con objeto de tratar más ampliamente acerca de la cuestión tuvo usted la gentileza de invitarnos a almorzar. En ese ágape, –tal vez no sea impropio llamarlo así– entró usted en contacto con el mundo de valores que nos animaba, aunque nuestra primera exposición fuera todo lo circunspecta que las circunstancias pedían. Se habló de la necesidad perentoria, desde el punto de vista espiritual, de que siguiera apareciendo el órgano de la Junta de Cultura, que defendía una posición importante para el sentido de la tragedia española y para la cultura en nuestra lengua. Es decir, se le expuso a usted la primera parte de nuestro proyecto, mas no sin hacer referencia a la segunda. «Hasta que –recuerdo haber dicho en el curso de la conversación– Hispanoamérica, a través de México que es su adelantado, se decida a aprovechar la estancia de los intelectuales españoles aquí para poner en marcha la revista que no tiene más remedio que editarse ahora que Europa está callada por la guerra y España entre las garras de Franco», etc. No fue usted insensible a esta sugestión que, por lo que le he oído decir posteriormente, coincidía con deseos suyos anteriores de interesarse en la publicación de una revista, aunque no del mismo carácter. Recuerdo también poco más o menos sus palabras: «¿Creen ustedes entonces que se debe fundar en México una revista entre mexicanos y españoles para tratar de los problemas de alta cultura?». «Claro que sí», insistí yo, insinuando comedidamente a continuación algunos de los puntos de vista que veníamos barajando. Convinimos al fin de nuestra charla volver a reunirnos con objeto de que usted nos comunicara el resultado de sus gestiones relativas a los anuncios y para seguir conversando acerca de la otra posibilidad.

En la reunión subsiguiente, se mostró usted inclinado a, como dicen los franceses, «brûler les étapes». Propuso usted dejar por el momento a un lado España Peregrina para tratar de la otra revista más importante en que el espíritu de aquella se infundiera. Aunque no compartiera usted alguna de

nuestras ideas espiritualistas, que chocaban con sus conceptos materiales, le sonaban a buena música. Nos dijo usted que por su conocimiento de las costumbres de los medios económicos mexicanos y de su eficacia para enfocar las cuestiones de orden práctico, se sentía capaz de ayudar financieramente al sostenimiento de una revista como la que imaginábamos, sin desechar la esperanza de que quizá pudiera usted alguna vez publicar algún artículo. Seguimos cambiando ideas y quedamos en que usted pensaría más detenidamente sobre el particular y que volveríamos a reunirnos.

En esta tercera comida apareció usted decidido. Lograría bien sea acudiendo al entonces Presidente, Don Manuel Ávila Camacho, o bien de otro modo resolver el aspecto crematístico. Como ya lo habíamos conversado la vez anterior, literariamente la revista estaría dirigida por dos personas: un mexicano, Bernardo Ortiz de Montellano y un español: Juan Larrea. A usted le incumbiría el papel de organizador material, de gerente administrativo. Este proyecto que acataba la procedencia del impulso y sus caracteres básicos, estuvo en vigencia entre nosotros durante no poco tiempo. Fue al salir de esta reunión, si no me equivoco, cuando León Felipe y Ortiz de Montellano me felicitaron en la calle de Madero efusivamente. –«El milagro se ha cumplido, me dijo León, ya tienes la revista por la que tanto suspirabas». Yo, no sé por qué, no estaba demasiado contento. –«Te aseguro que en el fondo, le contesté, prefería España Peregrina».

Pronto se cambió de ideas en lo que se refiere al modo de lograr los apoyos económicos. Pensó usted que para la independencia de la revista más valía renunciar a los subsidios oficiales y buscar la ayuda privada. Tomamos la decisión usted de «sablear» a sus amigos, nosotros de solicitar la contribución de los medios españoles. Al objeto de que precisáramos nuestras ideas y de procurarle a usted material para convencer a sus amistades, nos pidió usted que cada uno de los tres iniciadores, pusiéramos, para leérselos, nuestros puntos de vista por escrito. Lo hicimos así. En el archivo de Cuadernos obra el escrito de Bernardo en que se refiere a la conveniencia de estimular el nacimiento de un nuevo humanismo mediante la publicación de una revista que recogiera los esfuerzos de mexicanos y españoles; el de León, poemático, en que propone que esa revista no se llame España Peregrina sino el Hombre Peregrino; y el mío, algo más extenso en el que figuran algunas de las ideas que antes de Cuadernos, durante Cuadernos y después de Cuadernos me trotaban y siguen trotando por la cabeza.

Por mi parte hablé a mis compañeros de la Junta de Cultura que estuvieron de acuerdo en confiar los intereses espirituales de la Junta a la nueva publicación. En lo tocante a finanzas hablé al Dr. Puche, Presidente del SERE quien nos aconsejó una vez más que nos dirigiéramos a don Juan

Negrín. Al tratar de la composición de la Junta de Gobierno de la revista proyectada se pensó –no logro precisar si fue usted o yo quien propuso la idea– que estuviera constituida por tantos miembros mexicanos como españoles más un mexicano. Cuatro y cinco, pensábamos en un principio que fueran, y los cuatro españoles de la Junta de Cultura Española, naturalmente: además de los dos presentes, don Manuel Márquez y don Agustín Millares. Más tarde –en agosto– se decidió aumentar el número a cinco y seis y, para ampliar un poco el cuadro, propuso usted que el español fuera don Pedro Bosch Gimpera, llegado no hacía mucho a México, cosa que nos pareció excelente.

Continuando nuestras gestiones, los españoles escribimos una carta colectiva a don Juan Negrín, diciéndole que habíamos logrado promover la creación de una revista de la más alta calidad entre españoles y mexicanos y que convenía que nosotros pudiéramos contribuir sustancialmente a su financiación, pues de lo contrario acabaríamos pronto o tarde por sufrir las consecuencias de nuestra inferioridad económica.

En nuestras conversaciones a cuatro en las que –fuerza me es decirlo– siempre que no se trataba de asuntos económicos me tocó llevar la voz cantante, seguía firme mientras tanto la doble dirección de Ortiz de Montellano y de Larrea, al tiempo que se iban perfilando los caracteres distintivos de la publicación. Como don Juan Negrín ni contestó –una vez más, por cierto– a nuestro reclamo de asistencia, la aportación española, si poderosa en el orden cultural, se manifestó paupérrima en el económico. Redújose a una contribución de quinientos pesos del SERE, a otra semejante de la Junta de Cultura (abonada también por el Comité que dirigía el Dr. Puche) y a los enseres de ésta para cuando se tratara de montar una oficina.

A mediados de junio nos reunimos por fin en la Escuela de Economía un grupo de mexicanos y españoles –éstos de la Junta de Cultura más el Dr. Puche, si no recuerdo mal– con objeto de formalizar el proyecto de creación de la revista. Quizá quince días después fue cuando no me quedó otro remedio que apechugar con la situación de inferioridad creada por el silencio del Dr. Negrín. Comprendí también que los conceptos de Ortiz de Montellano, no bastante dinámicos, acabarían por crear conflictos en el seno de la organización. Había que aceptar la realidad tal como era. Por otra parte, convenía en el plano práctico reforzar la posición de usted ante las personas que le iban a surtir de fondos, vincularle a la revista lo más estrechamente a fin de que no perdiera usted el interés, así como impedir que algún intelectual de ideología académica fuera propuesto sin remedio para presidir el grupo mexicano. Fui yo quien sugirió entonces entre nosotros una nueva fórmula directiva que, independientemente de mis personales con-

veniencias, creo que fue mejor en la práctica de lo que hubiera sido la primera, y bastante feliz en lo que toca a la subsistencia de Cuadernos pues de otro modo es probable que no hubiera alcanzado tan larga vida. Propuse, pues, que fuera usted el director general y Bernardo y yo codirectores literarios adjuntos, redactores jefes, secretarios o como se quisiera llamarnos. La lucha fue larga porque nunca se prestó Ortiz de Montellano a aceptar otro puesto que no fuera el convenido de director mexicano, razón que acabó por distanciarle de Cuadernos.

Como León Felipe, por otra parte, nos dio a entender algo después por medio de una ausencia precipitada que no le apetecía pertenecer a la Junta de Gobierno, su vacante fue a mediados de julio cubierta por otro amigo muy cercano nuestro y compañero de la Junta de Cultura, Eugenio Imaz, quien desde entonces trabajó con entusiasmo en las tareas constitutivas, no sólo de la Junta de Gobierno, sino de las más eficaces del grupo de gestores o fuerzas vivas.

En adelante las cosas marcharon por caminos lentos pero seguros El 7 de agosto se decidió el título de la revista y se le nombró a usted director. Nos tocó después estructurarla intrínseca y extrínsecamente. A primeros de septiembre se presentó el proyecto definitivo a la Junta de Gobierno que lo aceptó sin modificaciones. Se me nombró a mí secretario. Rentamos una oficina en la que me constituí a partir de noviembre mañana y tarde y se hizo lo preciso para que el primer número de Cuadernos fuera presentado en la cena del 30 de diciembre como una revista de tipo nuevo, original y de grandes pretensiones en el orden de la cultura. Nada quita que hubiera yo fracasado en mi intento de publicar un último número de España Peregrina para remitir a sus lectores a Cuadernos Americanos: éstos eran la legítima transfiguración de aquélla.

Ahora bien, no creo que nadie pueda discutirme con justicia la maternidad de la criatura puesto que todos los caracteres de esa su originalidad, tanto los externos como los internos, le llegaron por mi cauce.

Esos caracteres derivan de los siguientes principios:

Comprensión de la cultura como un todo orgánico, vivo y universal, no limitado a los problemas del conocimiento y de la creación artística, ni a las especializaciones fragmentarias, sino llamado, al tomar conciencia de sí mismo, e integrarse en síntesis, a entrar en operación creadora.

Inseparabilidad, por tanto, de los criterios científicos, históricos y artísticos de los problemas llamados políticos y de los sucesos históricos actuales que piden una comprensión dilucidada, objetiva y orgánica, adecuada a aquella razón de conjunto, y que exige del hombre ilustrado una inteligencia no diremos beligerante pero sí dinámica, creadora.

Insuficiencia patente de los valores antiguos y urgencia de estimular la creación de otros nuevos y más evolucionados, fomentando en esta dirección el sentido de responsabilidad de los intelectuales de nuestro mundo.

Creencia de que el continente americano está llamado a realizar los aportes de conciencia necesarios para infundir caracteres de mundo nuevo y distinto a ese todo cultural naciente, por ser propio de su destino dar cuerpo, al contacto con la universalidad, a una entidad diferenciada, a un hombre y a una cultura nuevos.

La participación española en ese proceso es elemento esencial porque corresponde a su contenido histórico, a la tendencia innata de su destino y al sentido de los acontecimientos actuales servir de puente entre mundo y mundo. De aquí que su participación en la empresa sea, no instrumental, sino sustantiva.

Los caracteres que derivan de estos principios son:

- la división de la revista en cuatro secciones con cuatro nombres poéticos distintos correspondientes a los cuatro grandes horizontes creadores en cuya confluencia está situada. Estructuralmente representa la unión de cuatro revistas complementarias, acordadas orgánicamente a la consecución de un solo fin.
- la importancia primordial dada, conforme a aquella índole viva, a los problemas del día que deben ser comprendidos, a ser posible, en función de una conciencia creadora universal.
- una orientación americana por sobre cualquier nacionalismo y sobre el europeísmo, con miras a la universalidad.
- el estudio del pasado a instancia del presente y ambos en función del porvenir, sirviéndose de la arqueología como medio para fundamentar el aspecto continental y americano de la empresa, así como para favorecer su difusión.
- ilustración gráfica intencionadamente poética con el designio de reforzar el texto y de estimular el ejercicio de la imaginación creadora.
- notas bibliográficas como medio para tocar indirectamente y con miras creadoras, los problemas complementarios más interesantes dentro de las posibilidades, desentendiéndose de la crítica corriente de libros.

Pues bien, todos estos caracteres, creo que sin excepción –es decir, salvo un título y medio que se deben a Imaz de los cuatro de las secciones, y el de la revista adelantado por don Alfonso Reyes– fueron aceptados a propuesta mía cuando no puestos en práctica directamente. Recuerdo que la aceptación de alguno de ellos, como el de consagrar una sección a los pro-

blemas y sucesos de nuestro tiempo y el de la ilustración gráfica requirieron despliegue, uno de tenacidad y el otro de insistencia. Que la arqueología figurara en la revista y a ser posible en casi todos los números, tampoco fue cosa comprendida de inmediato. En este aspecto hasta la participación posterior de don Alfonso Caso en la Junta de Gobierno se debió a proposición y a gestiones mías ya que las relaciones entre ustedes, por razones que usted me expuso, se conjugaban a la sazón en tiempo frío.

A todo lo cual debe añadirse la publicación de libros complementarios de las secciones, a la que puso usted resistencia algún tiempo.

Y nada se diga de la constitución material, desde el dibujo y disposición de la portada y forros hasta los caracteres del papel y los detalles de impresión más nimios. Me incumbió a mí determinarlo todo.

Y aquí, sin el menor deseo de mortificarle, me creo obligado a decir que, en contraste con su eficacia en resolver los problemas de organización material y obtención de fondos, no recuerdo ninguna aportación suya en aquellos aspectos fuera del carácter bimestral de la revista frente a mi insistencia que debiera ser mensual. Quizá olvido cosas. Si me las indicara lo reconocería con gusto.

Entiendo que esa «maternidad» que he venido atribuyéndome se encuentra certificada por mi dedicación íntegra, abnegada, sacrificada incondicionalmente a la perfección y mejor desarrollo de la revista, sin aprovechamiento, afectación ni alardes, que suele ser la de las madres hacia sus hijos. No huelga quizá recordar que durante los largos meses que duró la gestación viví económicamente a salto de mata, reservando la plenitud de mis actividades para la revista futura, sin saber siquiera si iba a encontrar en ella algún medio de vida. Y por lo que a esto se refiere, es de creer que el trabajo con que contribuí al nacimiento y aparición de Cuadernos valía probablemente algo más que los ciento cincuenta pesos mensuales que –teniendo quizá cuenta de mi condición de padre de familia y de mi calidad de Presidente de la Junta de Cultura Española– se me entregaron a partir del otoño y durante varios meses por realizar las siguientes labores: secretaría o codirección, como quiera llamársele; solicitud de colaboración; recepción de visitas; ilustración gráfica sin medio alguno; corrección de originales y de pruebas; vigilancia en la imprenta durante veinte o veinticinco días cada dos meses, tarea que durante algún tiempo fue exigente; correspondencia literaria y administrativa; pagos y cobros; contabilidad –rudimentaria, naturalmente–; distribución en México; anuncios, etc. Durante no pocos meses me incumbió tocar todos los instrumentos de la orquesta, sin olvidar la escoba y a ratos el manejo de la batuta. Más tarde se duplicó mi estipendio y se me descargó la contabilidad. Pero me inclino

a creer que no serán pocos los economistas y sociólogos que estimando la cantidad y la calidad del trabajo rendido, piensen que mi contribución económica personal a la financiación de Cuadernos fue bastante importante.

Ante sus amigos materialistas históricos suele usted complacerse en hablar del «milagro» de Cuadernos que atribuye usted a la amistad. Sin desconocer la parte que a la amistad puede caberle, ¿no cree usted que, mirado el fenómeno en su conjunto, es esa una perspectiva incorrecta y que el centro miracular gravita más bien en otra parte, quizá en el entusiasmo «a mil por ciento», al acierto y constante iniciativa que el espíritu del pueblo español sacrificado supo, al remitirse al Nuevo Mundo, infundir a quienes sintieron vocacionalmente la defensa de su causa? ¿No serán los demás elementos complementarios? Y en consecuencia y por ejemplo ¿no será un poco pueblerina, un tanto distanciada de la realidad, la adulación emitida públicamente en uno de los actos de Cuadernos –tan venidos a menos– y sin que se sintiera usted obligado a oponer la rectificación más ligera, que el mérito de la revista le correspondía íntegramente a usted, como quien dice, asignándoseme a mí –la generosidad de los zánganos, hueros como se sabe de nacimiento por más que se precien de escritores, suele ser mucha– el papel de simple y hasta casi enfadoso ayudante en cuanto «infatigable abeja surrealista»?

Independientemente de la Junta de Gobierno que sólo actuaba en ocasiones solemnes y que por lo general se limitaba a dar su visto bueno a los proyectos que le eran sometidos, los asuntos de la marcha de la publicación solían ventilarse en el seno de un pequeño comité de iniciativas constituido por lo regular por usted, León Felipe, Imaz y yo. Allí se debatían los problemas democrática y amistosamente, con ventaja, claro está, para el modo de ver y de sentir de los tres componentes de la Junta de Cultura Española. De este modo, sus fuertes instintos de mando, visibles desde un principio y no por mi parte sin sorpresa, pudieran moderarse y ser compatibles con el impulso creador de la revista.

Duró esta situación bastante tiempo. Cuadernos funcionó, a mi juicio, correctamente, como un instrumento al servicio de una empresa de creación cultural nueva y ambiciosa, afirmando posiciones neomúndicas y universales que si después no se han sostenido, catastraron el ámbito para el futuro. Se trataba de ir creciendo, de ampliar el campo de operación donde sembrar al voleo toda clase de estímulos. Claro que siempre adoleció Cuadernos de un defecto fundamental apenas paliado por el esfuerzo que infundía la esperanza de que algún día, al crecer de la empresa, pudiera corregirse: la desproporción entre lo inmenso de las pretensiones y lo limitadísimo del material humano con que para llevarlas adelante se contaba. La organización de las secciones, dirigidas teóricamente cada una por

tres miembros de la Junta, no funcionó nunca bien ni se hizo lo más mínimo porque funcionara. Más colaboraciones fructuosas no las hubo. A fuerza de inventiva y de dedicación entusiasta se pudo, no sin dificultad, ir sosteniendo la inadecuación entere la carrocería aparatosa y el motor movido a brazo. Así nuestro flamante automóvil fue avanzando mientras se pudo, que fue hasta el fin de la guerra. Entonces, poco a poco, nos detuvimos. Entiendo que su actitud de usted fue particularmente a partir de entonces –hablo desde el punto de vista exclusivo de Cuadernos– errónea, porque en vez de utilizar las circunstancias propicias de aquella oportunidad para reavivar el entusiasmo y el espíritu de iniciativa empezó usted a ahogarlos al someter dictatorialmente la revista a sus propias conveniencias. Cada vez ha sido más fuerte e inconsiderado en usted desde aquella época –error grande– el deseo de sentirse jefe máximo y usufructuario de su destino. Le hablo, ya lo ve usted, con franqueza. Fue error grande porque en cuanto por mi parte vi que el convenio equitativo que tácitamente regía entre nosotros había caducado y que Cuadernos había dejado de ser una idea en marcha hacia grandes y humanas cosas a cuyo servicio nos encontrábamos los en ella interesados, cada cual con sus posibilidades, y se desaprovecharon las ocasiones magníficas que ella misma había contribuido a promover, la tensión de mi entusiasmo declinó sin remedio. Se lo hice saber amistosamente más de una vez ya en 1945 sin lograr que concediera usted a mis dichos importancia. En adelante empecé a sentirme «empleado» de Cuadernos, ganándome modestamente el pan, «jineteado» como se dice en México con palabra que me gusta por lo gráfica, puesto al servicio de algo que quien labora ciertos campos no puede acatar. Paralelamente fue creciendo su afán de sentirse factotum y, lo que es peor, de haberlo sido siempre, tendencia que ha seguido en aumento hasta hoy. El hecho de haber sustituido mi nombre las dos veces que figuraba en la revista, sin respetar siquiera la página dedicada a la Junta de Gobierno, por los de los Sres. Rangel y Loera es bien significativo, porque inequívocamente pretender dar a entender que Silva más Rangel más Loera son igual a Silva más Larrea y, por tanto, que lo que hacía Larrea en Cuadernos es igual a lo que ahora hacen Loera más Rangel. Las páginas anteriores esclarecen lo que el particular tiene de cierto y el respeto que a su juicio merecen las maternidades. Error grande también, porque no se engaña usted sino a sí mismo. Las cosas del Espíritu no se tratan a lo «macho», que es la fórmula destructiva del pasado mexicano, sino a lo «hembra» que es la del futuro. La creación espiritual exige esa maternidad, esa aptitud de la propia vida a ser fecundada por el amor al contacto de una causa que la merezca. Más, el Nuevo Mundo llegará a ser porque América es sustancialmente Madre y en ella habremos de serlo todos. La esterilidad es el pago de las otras, en el fondo bochornosas, actitudes.

Pero volviendo a la consulta que ha dado motivo a estas páginas, estimo que no me es necesario leer Cuadernos para diagnosticar los defectos, no de ocasión, sino fundamentales, de que adolece, ya que tienen que ser los mismos, acentuados, de su mengua. Hace un año por estas fechas, teníamos usted y yo convenido desde hacía largos meses, que otra persona me remplazara en la secretaría, sin perder yo la titulación, en caso de que me trasladara a los Estados Unidos. Desde aquí, no siendo ya empleado de Cuadernos, pensaba poder expresarme con mayor libertad y autoridad en beneficio de lo que me fue tan caro. Se presentaba, a mi entender, otra ocasión favorable para infundir vida nueva a la revista, para enmendar algunos de sus defectos, así como para continentalizarla verdaderamente. Pero desde que usted, por sí y ante sí, sin concedernos a los demás ni voz ni voto tratándonos como si no existiéramos, decidió absorber la plenitud de funciones directivas y secretariales comprendí que era ya inútil intentar nada porque también a Cuadernos, en un proceso fatal de contracción, se le estaba desprendiendo la retina. Mientras no se corrijan las causas profundas del mal sus efectos irán en aumento. Por lo pronto, el dinamismo creador, que es la razón esencial de su peculiaridad, tiene los resortes rotos. Si no se mejora su organización interna, dudo que Cuadernos pueda, siguiendo el símil, ser algo más que un automóvil parado, con sus autoparlantes, en un cruce de caminos. Seguirá careciendo de iniciativa propia, declinando hacia la insignificancia. Los acontecimientos universales pasarán por delante de él, como lo vienen haciendo, sin que se aperciba. Lo que en la revista es accesorio puede, hasta cierto punto, continuar parecidamente. Es muy sencillo, dada su forma cuadriculada, seguir llenando sus estanterías y las de sus suscriptores con artículos en gran parte de aluvión mejores o menos buenos. Pero ese vegetar sin sentido con prima a la hojarasca, no es lo que hacía de Cuadernos una revista singular, ni la que justifica la pasión de que procede, los esfuerzos que se han hecho e incluso el dinero que cuesta. Cada vez será más mexicana en sentido estrecho y nacional y menos hispanoamericana y mexicana-universal como se pretendía. Y es que si Cuadernos ha de cumplir su cometido creador, por manejable que sea en apariencia no puede ser llevada exclusivamente por una persona absorbida como lo es usted por otras muchas ocupaciones y afligida por la insuficiencia fisiológica que sus amigos deploramos, la cual le impide estar al tanto de muchas cosas y entre ellas de lo que se hace y se dice en las diversas latitudes acerca de los numerosos problemas del hombre, de lo que respira el mundo a través de las publicaciones de los demás países. Para vivir correctamente, la clase de revista que empezó siendo Cuadernos, necesita a mi juicio, según ya otras veces se lo he indicado, además de un equipo de gentes interesadas en su función creadora, por lo pronto una

persona un poco como yo lo fui, identificada totalmente con ella, con actividad, imaginación fértil y espíritu de iniciativa, a la que además se le consienta cierta libertad de movimientos ya que no se ha logrado aún jugar correctamente al golf con camisa de fuerza. De aquí que el mal de Cuadernos parezca incurable, porque eso es precisamente lo que usted no permite. Está usted deslumbrado por la gloria que supone ser director de Cuadernos y, sin tener en cuenta las conveniencias de la revista, entiende reservársela íntegramente para sí. Error craso, una vez más, incluso ante la posteridad que no dejará de pedir a su memoria cuentas de lo que pudo hacerse y, a causa de su crispación, no permitió usted que se hiciera.

Para las gentes perspicaces, ya no es Cuadernos aquel paquete polémico, lleno de indignaciones y entusiasmos, de sorpresas y promesas en diversos órdenes de cosas, que llegaba a sus manos cada dos meses. Algún número, por excepción, podrá en algún aspecto volver a serlo, pero en términos generales, será de manera cada vez más visible y a pesar de los artículos interesantes que se publiquen en sus páginas, un quiero y no puedo, un hablar de superación y de más allá vacíos de contenido, un esfuerzo académico por continuar pareciendo ser lo que tal vez no llegó nunca a ser pero que estuvo a punto de serlo, una sombra condenada a vivir rememorando su pasado, en el fondo imitándose a sí misma. Tomaré como ejemplo de esta última afirmación su artículo último «¿Los Estados Unidos o la Unión Soviética?» que he leído antes de empezar a escribirle. En vez de asumir la función de ilustrar a sus lectores acerca del sentido profundo de los acontecimientos, su artículo sólo los ilustra acerca de la actitud personal de usted y de su parcialidad negativa. Y lo peor es que la estructura de su trabajo se limita a reproducir, después de despojarla de sus horizontes, de sus incentivos y de su enjundia creadores y de desviarla hacia el lugar donde la inteligencia y la sensibilidad estética están encadenadas, la tesis sostenida en el artículo Visión de Paz publicado en 1946, cuando las cosas del momento eran distintas de lo que hoy son. Como los años no pasan baldíamente, es probable que lo que en aquella circunstancia era tal vez oportuno, haya hoy dejado de serlo. La situación de los campos ha evolucionado grandemente, la llamada a Hispanoamérica está ya hecha y no puede ser ahora cuando surta efecto. Cuando el planeta se quiebra en dos mitades, no se trata ya de éste o de aquel, sino de los valores comprometidos en el conflicto y de su primacía en relación con nuestro ser mismo y, por tanto, con el pasado y con el porvenir de lo humano. Estoy convencido de que la impresión causada por ese artículo no puede haber favorecido a Cuadernos ni a su verdadera causa en modo alguno. De otro lado, no es una actitud ni un modo de ver universal sino regional, atacar por sistema, como Cuader-

nos lo viene haciendo y sin razones suficientes a los Estados Unidos, cuyas actitudes ni actividades pueden ser siempre malas. Ni pasa de ser un contrasentido concebir un destino americano en el que este país del Norte, por defectos que tenga –¿acaso México no los tiene?– se encuentre excluso. Ni es posible hablar del Nuevo Mundo y de su tierra del Espíritu, sin acatar los atributos primordiales de éste, que son: verdad, libertad y caridad.

Le hablo con ruda franqueza, con el derecho que asiste a toda «madre» que se siente responsable del porvenir de su hijo, en un último quizá y heroico intento de hacerle caer a usted en cuenta de bastantes cosas de manera que se evite lo que a mi juicio sería la degradación definitiva de Cuadernos. Como ya en otras circunstancias no ha interpretado usted con la debida justeza mis reacciones, me creo obligado a decirle que no guardo ningún resentimiento por haber tenido que dejar esa secretaría que, según cuentan las crónicas refiriéndose a sus propia palabras, deseaba usted absorber hace tiempo, cosa que explica no pocas. Es excelente, desde mí, que la revista pueda manejarse por sí sola, dejándome en libertad para acometer otros problemas más arduos y avanzados. Y en el fondo ¿no ha acabado usted de completar el cuadro a que antes me referí, de la Junta de Cultura Española, llegando dentro de él hasta ocupar mi puesto? Repito que no estoy resentido. La verdad es que me encuentro más libre, más contento y más favorecido por lo que me importa, que nunca. Imagino que el orden poético-creador o si se quiere providencial a que es sensible mi vida, me ha traído a donde debe estar el atajo que conduce a una etapa más efectiva y amplia del proceso neomúndico que ha empezado a abrirse camino en nuestro tiempo. Cuadernos, desde ese punto de vista, es una base que debería seguir siendo útil, incluso en relación con las cosas importantes que me parece deben hacerse aquí aunque no se disciernan todavía concretamente. Y esta nueva etapa prolonga, como es natural, la línea de los intereses universales del pueblo español, los de México –no en balde me he mexicanizado hasta recibir el sacramento de la pirámide– y los del Nuevo Mundo.

Estamos estos días entrando, como distraídamente, en el momento agudo de la crisis histórica complejísima, frente al que Cuadernos debe asumir la actitud intelectualmente correcta que le corresponde. Los acontecimientos hablan por sí solos. En Corea está ocurriendo algo parecido a lo que ocurrió en España. Con premeditación y alevosía, como lo hicieron Franco, Hitler y Mussolini, con maquiavelismo si fino por una parte, burdo por otra pues ni trata de disimular su ultraje a la verdad –hasta ese punto la menosprecia– el espíritu de agresión, bien tomadas sus medidas, se ha puesto en marcha atribuyéndoles la agresión a los propios agredidos. Como en España. De esto es lo que estaba preñada la irrisoria paloma de la paz.

A este objeto se debía el deliberado retiro, con pretexto flagrantemente fabricado, de la Unión Soviética y de sus satélites de las Naciones Unidas, como lo hicieron, algo menos astutamente, Hitler y Mussolini en los preludios del drama anterior. La propaganda mendacísima cunde, una propaganda que para el espíritu de inteligencia, cuyo objeto es la verdad, significa la muerte. Norteamérica y las Naciones Unidas están, con todos sus defectos, haciendo exactamente lo que estaban obligadas a hacer y no hicieron para baldón suyo, después bien pagado, Inglaterra, Francia y la Sociedad de Naciones en el caso español, pero como, para gloria suya, lo hizo México. También ahora México está de esta parte. ¿Que mucha gente indeseable lo está también? No es óbice. El intelectual que respeta los valores que no sólo le dan vida social sino universal y que, en cuanto seres humanos, dan vida colectiva a todos, no tiene opción. Sin abdicar de sus convicciones técnicas en otros aspectos, su causa no puede ser sino la del lenguaje universal de la verdad contra el arbitrario e interjectivo de la fuerza bruta que, con los pretextos que sean, como los irracionales, supone que todo le está permitido. Defender la legalidad moral del ataque a Corea equivale a legalizar moralmente el ataque sufrido en España, a justificar a Franco. Por el contrario, estar en el bando de los Estados Unidos y Naciones Unidas significa vituperación para quienes no hicieron lo que hizo México e hizo entonces la Unión Soviética, en el caso de España. Y esa causa –no nos dejemos engañar por lo secundario, abandonando la defensa de lo primordial– es además la fundamental de América, la de la Libertad, que es también la de España y la del Espíritu creador. No sólo de pan vive el hombre, como se intenta hacernos creer, acompasando su cantinela al martillo con que remachan sus grilletes las sirenas del odio. Antes que comer le es necesario a todo ser humano, de índole racional, no tener que suicidarse porque su razón de existir radique ya en el otro mundo. El Quijote nos lo advierte una vez más: «Por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida». Cuadernos debe aventurar la suya, con toda independencia, en esta causa que es su causa. Si no, habrá faltado, a mi juicio, a sus fundamentos más profundos, como no me privaría, llegado el caso, de sostenerlo públicamente con toda la fuerza de mi pluma. E incluso dentro de su Junta de Gobierno, porque no estoy convencido de que el hecho de que me haya usted borrado de la planilla sea suficiente para haber perdido el derecho a figurar entre sus miembros.

Adelantándome a posibles objeciones he de decir que si Franco sigue en España se debe, a mi entender, sobre todo a la Unión Soviética que en vez de exigir irrevocablemente su eliminación a la que era imposible que se opusieran si lo reclamaba con esa energía, puesto que por medio de la

columna azul le había hecho la guerra, encontró más ventajoso, por una parte utilizar a España como moneda de cambio, y por otra emplear la permanencia de Franco en el poder, puesto que los republicanos no le interesaban, como medio de propaganda contra las Naciones Unidas. ¿No es significativo que en el momento en que se había por fin conseguido que un comité ejecutivo de esas naciones, adoptaran una medida severa contra el cabecilla español –creo que la ruptura general de relaciones, Francisco Giner puede ahí precisárselo– la Unión Soviética lo impidió *haciendo uso del veto* con el pretexto de que la medida no era suficiente?

No, el fin no justifica los medios sino en un mundo maquiavélico de discordia donde reina el cainismo, la inhumana explotación del hermano, la mentira y las tinieblas dirigidas, predestinado a destruir y a destruirse, el cual es exactamente el contrario al luminoso y caritativo que ha de instaurar el Nuevo Mundo, donde los medios han de estar de acuerdo, no instrumental simplemente, sino sobre todo sustancial con los fines.

Tiene usted ocasión ahora de infundir nuevo entusiasmo y de revitalizar Cuadernos. Reorganícelos, siempre que no se decida a transformarlos en una revista menos ostentosa pero más ágil y eficaz para la lucha presente. Es de temer que la tensión internacional en Corea y fuera de Corea siga en aumento hasta llegar a su extremo límite. Parece probable que se envenenen las cosas y que durante no corto tiempo nos hallemos al borde de la guerra tremenda. Mi impresión actual sigue siendo la de siempre: creo que se evitará el conflicto generalizado y que la voluntad agresora acabará por perder los colmillos. Europa habrá entrado en razón, se habrá despertado el Asia y una vez más, si no me equivoco, América habrá salvado al mundo.

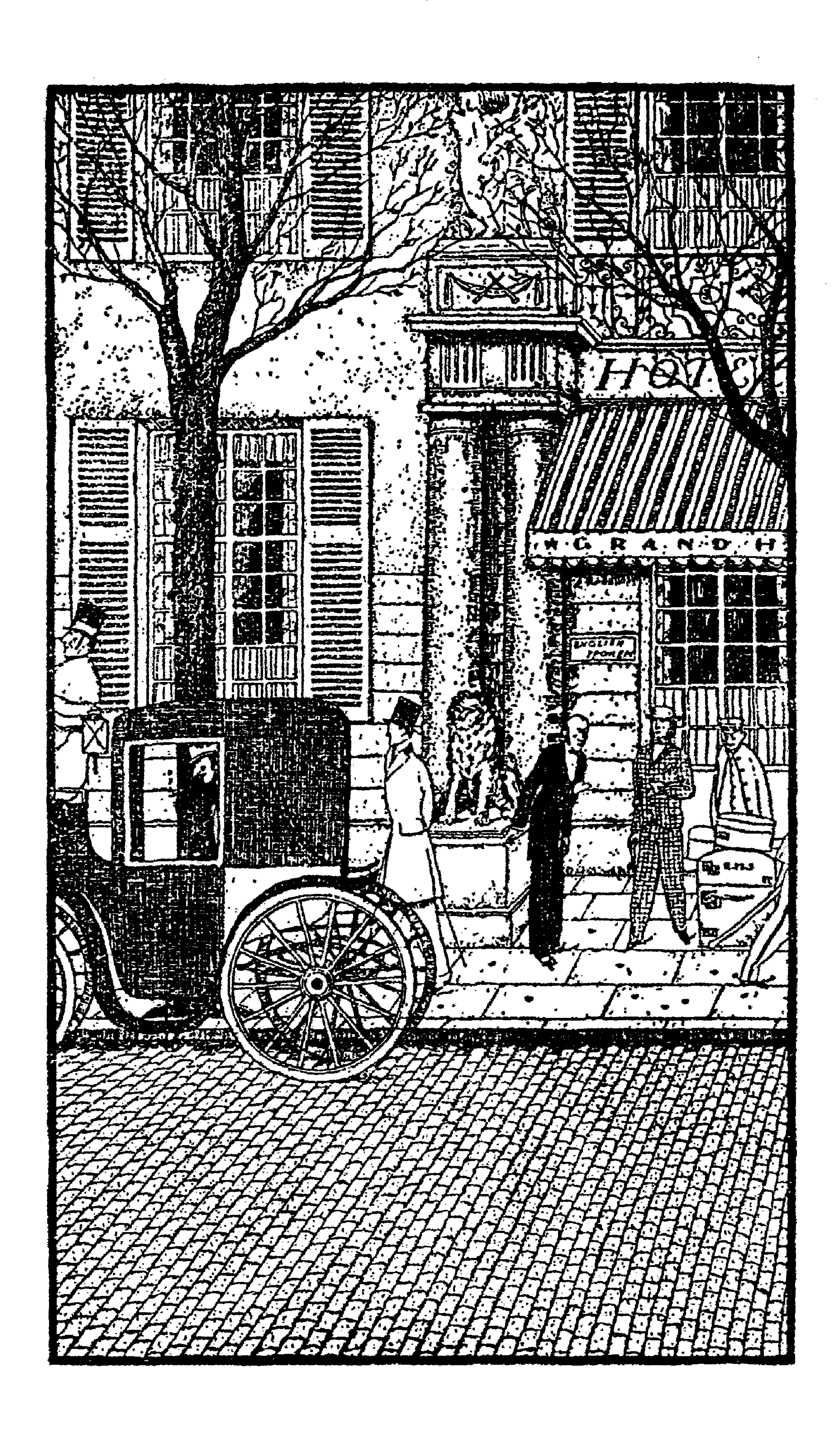
Lo que no quiere decir que se hayan resuelto todos los problemas. En ese punto es donde realmente empieza la tarea maravillosa.

Y termino, exhausto ya, después de haber cumplido un deber penoso. Ojalá que el resultado de esta carta, cuyos aspectos crueles no se me ocultan sea la salud de nuestra revista que parecía llamada, así como usted, a ganar la luz esencial, según la expresión de León Felipe.

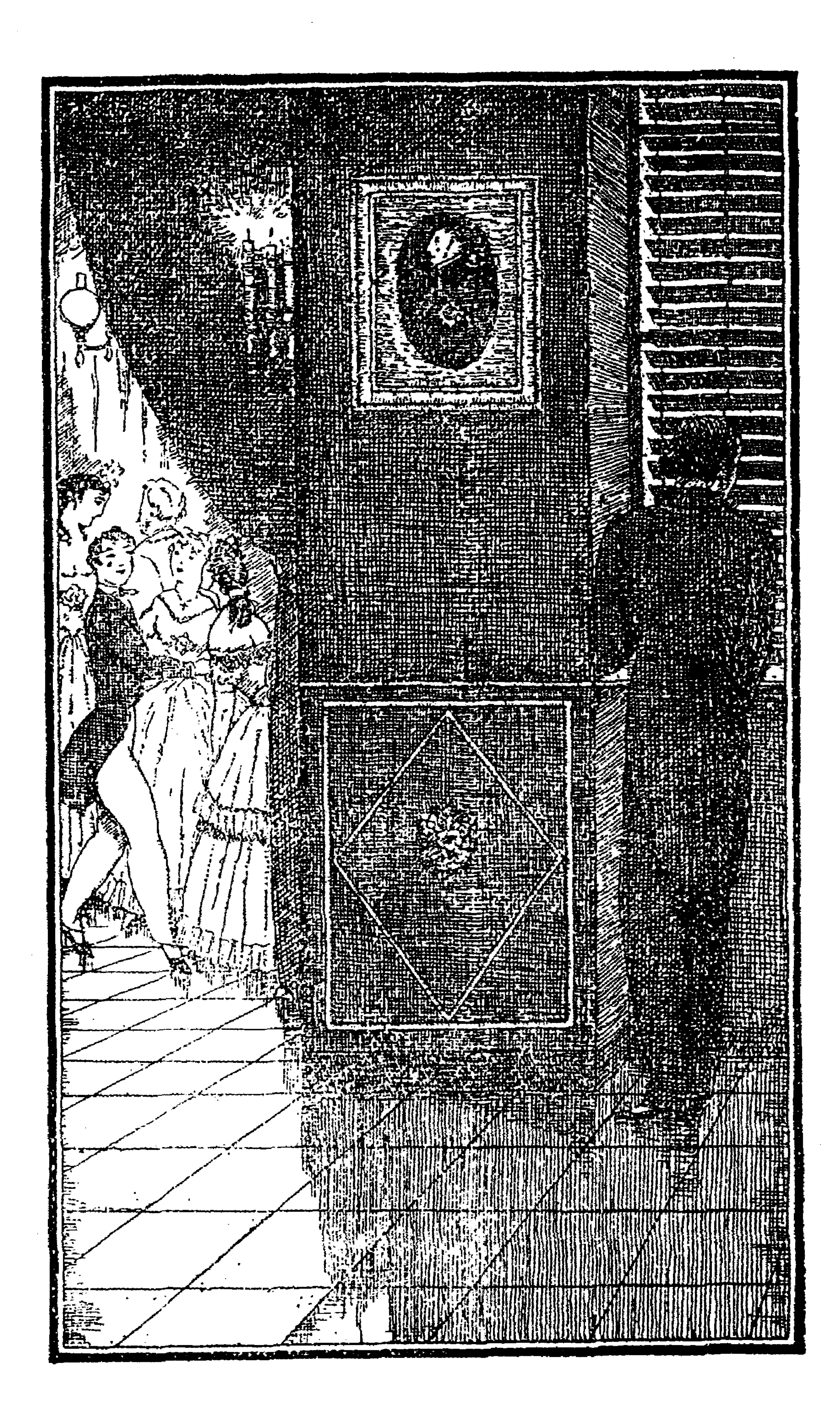
Con mis mejores deseos personales para usted, es siempre amigo suyo y servidor.

(firma manuscrista = *Juan Larrea*)

P.D. A León Felipe y a Eugenio Imaz les doy a conocer, como en los viejos tiempos, el contenido de esta carta.


GRAND H

CALLEJERO



El temprano fin de Roberto Bolaño

José Miguel Oviedo

No es muy arriesgado afirmar, leyendo los cuentos y novelas del chileno Roberto Bolaño (1953), que era el narrador hispanoamericano más importante de su generación, tanto por lo que ya había realizado como por la promesa que lo publicado representaba para el futuro inmediato de nuestras letras. Esa promesa acaba de esfumarse: Bolaño murió en Barcelona a mediados de julio, mientras esperaba un transplante de hígado; su vida terminó a los 50 años de edad.

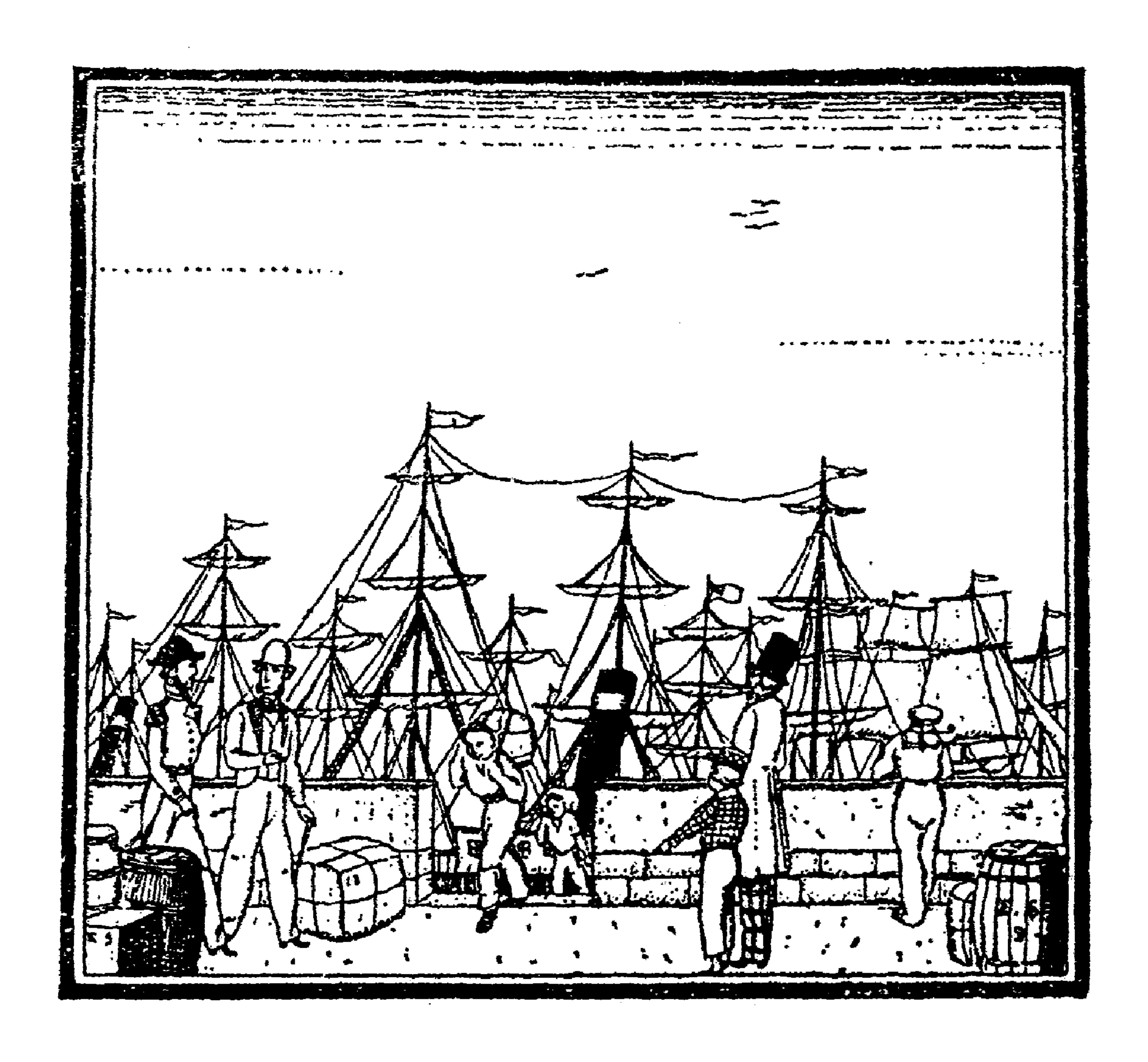
Tenía las virtudes básicas del buen narrador: una visión personal que cautivaba de inmediato al lector, una febril intensidad para tejer enredos y peripecias, y una prosa que, siendo esencialmente funcional y directa, ocultaba repliegues y niveles de sutil complejidad. Eso hacía que su mundo imaginario y su estilo fuesen reconocibles a pesar de los diversos asuntos, formas y ambientes que incorporó a su obra creadora. Bolaño vivió en México, Estados Unidos y España, como uno más entre los miles de chilenos exiliados durante la dictadura de Pinochet. Quizá por eso su narrativa fue también un poco nómada, pues podía ocurrir en esos y otros lugares y con personajes cuyos respectivos acentos orales captaba con un fino oído.

Por ejemplo, *Los detectives salvajes* (1998), que recibió el Premio Rómulo Gallegos, ocurre en México y es una vasta *summa* de su arte narrativo (se la ha calificado como «una *Rayuela* de fin de siglo») protagonizada por personajes ficticios o reales, como el escritor Carlos Monsiváis. La novela breve *Monsieur Pain* (1999) es completamente distinta: narra la historia de un hipnotizador profesional en el París de los años treinta, cuyo paciente peruano resulta ser nada menos que César Vallejo. Y *Nocturno de Chile* (2000) es una novela política sobre la era de Pinochet, pero escrita como una fantasmagoría, no como un relato documental o «de protesta» aunque sus personajes apenas si disimulan su carácter histórico. Y quien quiera apreciar sus cualidades de cuentista puede revisar *Llamadas telefónicas* (1997) y encontrará relatos como el notable «Sensini», que es una muestra de su humor paródico y autoburlón sobre su época de escritor desconocido.

A Bolaño le gustaba mezclar, astutamente, experiencias vividas con otras imaginarias que tienen un sesgo delirante, obsesivo o tragicómico. Se

advierte en él la huella de la novela detectivesca y otras formas de la literatura popular, pero sometidas a una distorsión que puede darle un aire cínico, perverso o lírico. Era un escritor que podía ser entretenido sin dejar de tener una profundidad existencial.

Es de lamentar que su temprana muerte le impidiese tener tiempo de corregir su mayor proyecto novelístico: un original de mil páginas que iba a titularse *2666* y cuyo tema era la serie de asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, México. Quizá nadie como Bolaño estaba dotado para escribir esa novela. Todo quedó interrumpido a medio camino, cuando aún cabía esperar mucho más de él. Nuestra literatura ha sufrido, sin duda, una pérdida significativa.



Eugenio María de Hostos.
El centenario ardiente

Marcos Reyes Dávila

A la memoria de don Demetrio Ramos

Con la muerte de Eugenio María de Hostos, ocurrida el once de agosto de 1903, se cierra, en apariencia, el ciclo de una de las vidas más extraordinarias que alentaron el rumbo revolucionario del Caribe en toda su historia. Decimos que «en apariencia» porque personalidades como las de Hostos continúan alentando cambios radicales por toda la región. Pensemos en el zapatismo mexicano, en el sandinismo nicaragüense, o en ese Martí que continúa alentando la revolución cubana en el sesquicentenario de un natalicio que se celebra «por el equilibrio del mundo». Hostos, por su parte, es invocado como inspiración maestra de un movimiento de consenso sin precedente que al cabo de cinco siglos de coloniaje logró levantar el cadáver aún no nacido de la nación puertorriqueña y expulsar de su isla de Vieques a la Marina de Guerra Norteamericana, acontecimiento histórico que parecía un imposible, aún antes del «11 de septiembre», hasta que fue certificado, finalmente, el primero de mayo de 2003.

En medio de la corrupción omnipotente que arropa a un país entregado a las privatizaciones del neoliberalismo, Hostos también es evocado nuevamente, en el centenario de su muerte, no sólo como el maestro de moral incorruptible que fue, sino como fuente de una revolución educativa que se percibe imperativa. Filósofo o sociólogo, educador o moralista, propagandista o poeta, político práctico o utopista, Hostos es una de esas personalidades que desborda esquemas, una «figura poliédrica», como lo califica con devoción José Ferrer Canales. Si al final de su vida sorprende que la República Dominicana lo venere en el Panteón de los Héroes de la República, que un monte del sur de Chile lleve su nombre como lo llevó la primera locomotora que cruzó los Andes, que la Sociedad de Estados Americanos lo proclamara en el centenario de su natalicio «Ciudadano Eminente de América» (1939), sorprende aún más constatar que Hostos parece haber llegado al mundo armado ya con sus innumerables instrumentos maestros, pues los diversos desarrollos de su militancia y de su inteligencia tienen,

todos, raíces ya patentes en el que con frecuencia llamados «joven Hostos», es decir, el Hostos en su etapa de formación española.

Aclaremos, en primer lugar, que Hostos no es español, ni dominicano ni chileno, sino puertorriqueño. Cierto es que Puerto Rico era aún colonia española en 1839, año de su natalicio. Pero como ocurre con Betances, con Segundo Ruiz Belvis, con los puertorriqueños todos que conspiraron contra la tiranía española a lo largo del XIX, particularmente los que protagonizaron en 1868 el Grito de Lares, Hostos vive una nacionalidad que está en contradicción con el gobierno monárquico español, una nacionalidad que está «creando» con sus esfuerzos, según le responde al inspector de inmigración de Brasil en 1874.

No obstante, hablamos de su etapa española no sólo porque allá acudiera a estudiar desde los trece años, sino porque entre 1852 y 1869 depura sus ideas y principios, así como madura y prueba sus armas. En 1863 parece anticipar ya, proféticamente, lo que será la aventura de su vida entera. Ese año publica en Madrid el «poema-novela» que titulará *La peregrinación de Bayoán*, con el propósito de reflexionar en voz alta sobre la situación política de las Antillas, y de crear conciencia entre los españoles de la política tiránica que practicaban en ellas y que habría de traerles el «desastre» del 98. Bayoán es en la historia puertorriqueña el deicida, pues el nombre se refiere al primer cacique que se atrevió a comprobar la inmortalidad de un español ahogándolo en un río. En la novela Hostos repasa la historia de España en América, denuncia su sometimiento y la colonia. Peregrinación, camino o proyecto, al final del mismo, tras el proceso vacilante –o, acaso, dialéctico– que registra en su espíritu una tenaz lucha de fuerzas opuestas, regresa a la América que declara su patria.

Entre la denuncia y la adscripción a esa lealtad americana que proclamará desde la tribuna del Ateneo madrileño en 1869, Hostos traza los hitos de una política que va más allá del reformismo que se le ha atribuido a su etapa española. Cierto es que Hostos abogó hasta 1868 por una confederación española que incluyera a las Antillas, pero su concepción era, por un lado, soberanista, en el sentido de que Hostos planeaba a partir –no a imitación– del modelo canadiense la constitución de un estado federal español descentralizado que reconociera la autonomía y diversidad de sus provincias; por otra parte, Hostos se percataba desde entonces de que la nacionalidad de las Antillas era un germen a fortalecer más que una realidad cristalizada. Además, Hostos, que buscaba una solución viable política y económicamente para sus islas, advertía que el estado de deterioro y postración de ellas hacía muy difícil la constitución de un Estado que no estuviera asociado con otro. Más que en la independencia, aspiraba a la liber-

tad. Por eso insistió continuamente en la constitución de una confederación de las Antillas, así como recomendó distintas fórmulas de asociación para los países todos de América.

La verdadera naturaleza de sus miras se hizo evidente cuando triunfa en España la revolución septembrina en el 68. Hostos no se satisface con ella si no se extiende la revolución a las colonias. Defendió en Madrid a los revolucionarios que en Lares y en Yara proclamaron las repúblicas de Cuba y Puerto Rico. Y cuando se percató de que Serrano y su gobierno traicionaban en las Antillas los principios republicanos, rompió con ellos e inició desde Nueva York su incesante prédica a favor de la independencia. Con su regreso definitivo a tierra americana, Hostos llegó a la Jerusalén de su destino escogido.

Esta consagración a la lucha por la libertad de las Antillas y de la América nuestra requirió en el joven Hostos de una preparación para el martirio. Este es otro de los asombrosos aspectos no caducables de su vida. Me refiero a que Hostos, a raíz de la muerte de su madre, ocurrida en Madrid en 1862, sufrió una crisis de tormentos de la que salió gracias al auxilio de una práctica entonces inédita: el riguroso estudio constante de sí mismo realizado a través de la reflexión escrita en un diario. Esta práctica terapéutica de Hostos es única. Y de ella surgen no sólo los textos extraordinarios de sus diarios íntimos, sino las dos novelas conocidas de Hostos, así como también cuentos, ensayos, reflexiones, estudios psicológicos de muchos personajes de Shakespeare, estudios de la familia, estudios de la naturaleza humana, estudios epistemológicos de los que derivará más tarde una pedagogía original que atenderá al cultivo en fases progresivas de las facultades humanas de la razón, la emoción y la voluntad, así como de las operaciones que van desde la intuición hasta la sistematización y el desarrollo de la conciencia del bien moral basado en la experiencia humana. La certidumbre radical de la igualdad de los sexos que defenderá en Chile en los setenta e instrumentará en la República Dominicana en los ochenta, estaba ya expresada en limpio en *La tela de araña*, novela de la fragua de sus sesenta. También está en ella su convicción de la función liberadora de una educación que ha de propender a forjar seres humanos «completos». Toda la obra de Hostos parte del principio rector de la libertad humana que forjó al calor transformador de sus años de oruga española.

El *Diario*, publicado en dos volúmenes en la edición de 1939, es un texto verdaderamente *sui generis*. Gabriela Mora ha demostrado en sus estudios de esta obra una singularidad que parte del carácter verdaderamente íntimo de su contenido, y que muestra con absoluta autenticidad al genio severo, voluble, vulnerable, mientras enfrenta los retos formidables

de una obra redentora que se extendió por varios continentes mientras conspiraba contra el imperio español, contra el imperio norteamericano, contra los dictadores dominicanos, contra los reyes o dictadores de todos los países, y que se comprometió no sólo con los antillanos de Puerto Rico, de la República Dominica y de Cuba, sino con los colombianos, los panameños, los chilenos, los paraguayos, los peruanos, los argentinos, los brasileños, los venezolanos, así como con los chinos del Perú, los cholos, los mapuches, los incas, los araucanos, los gauchos, los esclavos africanos, los pehuenches, los indios de la América del Norte, las poblaciones autóctonas de la Oceanía, la emigración latina en Estados Unidos, los trabajadores de las minas, los obreros, los inmigrantes, las mujeres, en fin, con todos los marginados de la tierra.

La expansión continental de sus luchas fue una continuación de su redención de las Antillas. A su llegada a Nueva York, en 1870, encontró que el liderato de la emigración buscaba la independencia de España sólo para buscar luego la anexión a Estados Unidos. Hostos, como Betances, combatió el propósito *in situ*, pero lo combatió además al decidirse a buscar fuera de Norteamérica apoyo para la guerra que se desarrollaba en la Cuba de Céspedes. Es con ese propósito que inicia su viaje de cuatro años al sur de América, esa nueva peregrinación, fuera del marco de un «poema-novela», que habría de dejar grabada en la roca de la historia la personalidad viva del Hostos definitivo.

Su primer paso fue un tributo a Bolívar: asumir como suya la idea de la gran nación latinoamericana. Su viaje se detuvo en Cartagena, donde comenzó a construir, a propósito de los cholos y de la fortaleza española en la bahía, su ambición de una América unida; en Panamá, donde anticipó que las fuerzas del naciente imperialismo norteamericano se convertirían en la agonía del Itsmo; en Perú, donde ponderó la manera como el coloniaje lograba sobrevivir a la independencia, abominó la cultura omnipotente de las iglesias y defendió lo mismo a los trabajadores de las minas, que a los incas y los chinos; en Chile, cuya geografía escudriñó y estudió con el detenimiento de los poseídos, estudió la pujanza de su industria, las contradicciones de su devenir político y defendió el derecho de la mujer a la educación profesional y a una vida social jurídicamente responsable; en Argentina, donde al ponderar la influencia de la variada emigración, la fuerza de sus ríos, el estado de su interior fragmentado, la situación de los habitantes diversos y dispersos, la herencia del jesuitismo y las misiones, la necesidad de que el ferrocarril tramontara los Andes, el estado de las haciendas y poblados, iba poco a poco instrumentando la primera mirada sociológica de América; en Brasil, cuya naturaleza tropical confundió con

el Edén, lo sorprendió su sociedad aún esclavista y las inusuales relaciones que observó entre los distintos sectores sociales. Pocos años más tarde visitaría Venezuela. Su asentamiento en la República Dominicana, donde fundó la Escuela Normal y, a partir de ella, comenzó a expandir los horizontes de la educación laica y científica, coincidió con la Paz del Zanjón, es decir, con el fin de la guerra en Cuba. Hostos procuró entonces crear los ejércitos de «hombres completos» que necesitaba para construir con ellos la utopía de libertad que vislumbró en las Antillas. Mucho después regresó a establecerse en Chile donde, desde la rectoría de los liceos de Chillán y Amunátegui, emuló la obra educativa de Andrés Bello, hasta que la guerra iniciada por Martí en 1895, y la inminente invasión norteamericana de las Antillas, en 1898, le arrebatara los reposos y lo hiciera volver a sus islas. Pocos años más tarde hallaría, de vuelta en Santo Domingo, un lugar, ya sin exilios, en el Panteón de los Héroes de la República Dominicana.

Algunos estudiosos de las nuevas generaciones se han dado a la tarea de «desmitificar» la obra del hombre que fue Hostos, y al hombre mismo. Armados de una terminología «posmoderna» y desde el terreno pantanoso de una ideología neoliberal que ha hecho de la historia un relato de ficción mientras reniega de esa utopía que acaricia esperanzas más allá del sueño de los pobres y oprimidos, esa utopía que, en lucha contra la fatalidad y la derrota previa, auspicia la transformación revolucionaria en nuestros países, cada vez más necesaria, esos críticos descalifican al Hostos vacilante, indeciso, inofensivo, problemático, inerte ante las urgencias del siglo XXI, en cuya obra está ausente la aportación propia original.

Un punto de apoyo, incuestionable, parecen tener en el *Diario* de Hostos. En efecto, el *Diario* muestra a un Hostos muchas veces confuso y contradictorio. Pero este Hostos no es el Hostos público de la tribuna, de la liga y del comité revolucionarios, del Ateneo y del salón de clases, de los discursos, las cartas, los ensayos todos. El Hostos del *Diario* es el sometido a las pruebas de su voluntad, a la terapia psicoanalítica de sus emociones, al debate dialéctico que genera ideas y determinaciones. En él se crece la naturaleza humana, como en muy pocas ocasiones, si acaso alguna. En el *Diario* asistimos al testimonio siempre inédito de un ser ardiente y sin reposo. A la confesión de una verdad buscada sin guía, en el sobresalto del tiento que admiró Martí. A la determinación que tritura sus incertidumbres y que admiraron en él Máximo Gómez y Gregorio Luperón. Que tire la primera piedra quien nunca tuvo duda. Que tire la primera piedra quien no vaciló ante el debate con los egregios y los potentados. Que tire la primera piedra quien no tuvo temor al iniciar una revolución. Que tire la primera piedra aquel que abrió sin aprensiones las puertas de lo desconocido. Que tire

la primera piedra aquel que se mantuvo sin vacilación al frente de las tropas de la ignorancia, de los campesinos hambrientos, de los trabajadores timados, de los desposeídos, de los marginados, del porvenir de un continente entero.

Al hablar, a propósito del centenario de su muerte, del Hostos vivo, no pretendemos resucitar un cadáver, sino adscribirnos a la agenda de una obra que tuvo como misión forjar el porvenir no alcanzado de la América nuestra. Pero si, en efecto, cargamos con un cadáver, no será un lastre caduco: será como Ramón Emeterio Betances cargó desde Francia con el cuerpo de su «Virgen de Borinquen», o será como el desmitificador aquel, que para demostrar la insustanciabilidad de la vida de Hostos, escribió una obra ¡en siete tomos! La libertad que señala y busca toda la obra de Hostos, sigue estando más allá del territorio inhóspito y feral que nos separa de esa utopía de confraternidad que aspiramos como porvenir americano, utopía que confieso me acaricia en mis desvelos, aunque sé que sólo está al alcance del que lucha. Para esa lucha encontramos en Hostos una cantera inagotable de piedras para la honda y para darle firmamento a las cuitas de nuestros senderos.

Carta de Alemania
A vueltas con el idioma alemán

Ricardo Bada

El pasado jueves 26 de junio festejó Berlín el 40º aniversario de una de sus fechas míticas, la visita de John F. Kennedy y su discurso ante el ayuntamiento de Schöneberg, cerrado con una frase dicha en alemán, «Ich bin ein Berliner»: una frase que por un olvido freudiano de la gramática, es –desde entonces– una seña de identidad de la ciudad. Y si postulo eso del olvido freudiano de la gramática es porque al referirnos a nosotros mismos no decimos, por ejemplo, «Soy un malagueño», sino lisa y llanamente «Soy malagueño». Sólo cuando predicamos algún añadido a la mera condición gentilicia es cuando solemos emplear el artículo, por ejemplo: «Soy un malagueño a carta cabal», o «de la diáspora», como lo fue Manolo Altolaguirre.

Esto que va por delante puede parecer una precisión bizantina, más bien propia del debate acerca del sexo de los ángeles, pero no lo es en el caso de la frase de Kennedy. Porque «*ein* Berliner», es decir, «*un* berlinés», si no es dicho en tercera persona y refiriéndose de modo expreso a un individuo, designa muy otra cosa que una persona natural y/o vecina de la ciudad de Berlín. Un berlinés, *ein Berliner*, es el nombre propio y archidefinitorio de un buñuelo dulce, una especie de croqueta casi esférica y azucarada, en cuyo interior el confitero insufla un grumo de mermelada (de ciruela, fresa, grosella, etc., a gusto del consumidor). Y desde luego, en una pastelería, en un puesto callejero, en un chiringuito de verbena, para pedirlo se hace preciso y obligatorio el empleo del artículo: «un» berlinés. La moraleja es que Kennedy, queriendo dejar a la posteridad una frase histórica, se autodefinió como un bollo de masa blanca y azucarada con relleno de mermelada. Nada más y nada menos. Y es que los idiomas se vengan de quienes no los conocen. El idioma alemán, en particular, es muy vengativo.

Pensando en ello no tengo más remedio que recordar aquel lejano día en que leí un poema de Paul Celan fechado el 23.12.67 y uno de cuyos versos dice, sencillamente, «Anhalter Trumm». Un verso conmovedor, luego sabrán por qué. Años después, hace poco, lo vi traducido al castellano de la siguiente manera: «autostopista ramal de cable». Me quedé estupefacto, boquiabierto y patidifuso, como decían los tebeos de mi infancia, y mucho

más al ver que el traductor añadía una larga nota a pie de página, de la que reproduzco tal cual: «El término *Anhalter* significa *autostopista*, pero Celan juega con el significado del verbo *anhalten* (parar). El término *Trumm* pertenece al lenguaje de la minería. El *ramal de cable* es una parte de un transportador». Así aclara (¿?) la nota a pie de página. Santo y bueno..., si no fuese porque el verso original de Celan, «Anhalter Trumm», significa algo muy distinto, o para decirlo más brutalmente, significa algo, lo que no es el caso con el autostopista ramal de cable.

Al terminar la segunda guerra mundial, en Berlín, cerca de lo que era el Checkpoint Charlie, quedó una ruina (*Trumm*) conservada con mucho cariño por los berlineses, casi como un exvoto monumental: es una parte de la fachada principal de una estación de ferrocarriles, la Anhalter Bahnhof, la terminal de los trenes provenientes de Sajonia Anhalt, uno de los Estados alemanes. Y ésa había sido la estación por la que llegó a Berlín, la primera vez que estuvo en la ciudad, el poeta Paul Celan. Pero gracias al arte de birlibirloque del traductor, «Anhalter Trumm» (la ruina de la estación de Anhalt) había pasado a convertirse en un «autostopista ramal de cable» (sea ello lo que fuere), y todos tan contentos..., con la posible excepción del pobre Celan, que deberá estar removiéndose en su tumba del cementerio de Thiais, en las afueras de París, donde lo acompañan Severo Sarduy y Joseph Roth.

Y otro trujamán, sin la más mínima noción de la historia reciente de Alemania, tradujo un poema de Heinrich Böll titulado *Mutlangen* –por el pueblecito cercano a Stuttgart donde se celebraron unas famosas sentadas en contra del estacionamiento en el país de misiles con ojivas atómicas– como ... «Magnanimidad». Claro: de «Mut» (valor) y «langen» (largo, dilatado). Y se debió quedar tan orgulloso el hombre.

Ahora, cuando me disponía a pasar en limpio muchos de los apuntes que llevo hechos sobre este tema de la venganza del idioma, se me ocurrió además pensar en cuál es la primera palabra alemana que conocemos y aprendemos los extranjeros.

Suele darse por sentado que esa palabra es *Kindergarten* (pronunciado siempre a la inglesa: *kindergarden*) y que a lo largo de la existencia nos vamos aprovisionando de algunas otras resueltamente bélicas (*Bunker*, *Panzer*, *Blitzkrieg*) o macabras (*Gestapo*, *Führer*) o políticas (*Ostpolitik*) o aparentemente políticas pero sólo futbolísticas: *Kaiser*. Pues el *Kaiser* por antonomasia no es un aristocrático Guillermo de mostachos enhiestos haciéndole competencia al pincho de su casco prusiano, sino el plebeyo Beckenbauer, un líbero verdaderamente excepcional y cuyo talento para el balompié corre parejo con su discapacidad para la funesta manía de pensar.

Lamento ser un aguafiestas pero, en contra lo que se ha venido aceptando al respecto, creo que la primera palabra alemana que todos aprendemos, al menos en España, de una manera visual e inolvidable, es la palabra *Apotheke*.

Desde el día en que sabemos leer nos llama la atención encontrar esa palabra en los letreros de las farmacias de nuestras ciudades: esa palabra que tanto se aparta de sus equivalentes castellana, inglesa y francesa. Y sin necesidad de que nadie nos lo explique sabemos desde el vamos que *Apotheke* es alemana y significa farmacia. Lo que no deja de ser curioso si pensamos que la apoteca es el nombre original de la españolísima botica, que el boticario fue bautizado como apotecario, y que la etimología común de ambas palabras españolas y de la alemana es una latina, la cual a su vez, Corominas *dixit*!, procede del griego bizantino: apothiki. Con lo que ya podemos imaginarnos al Don Hilarion de *La verbena de la Paloma* cantando en muy castizo berlinés: «Eine Brunette, eine Blondine, Madrider Volkes Töchterlein», o lo que es lo mismo: «Una morena y una rubia, hijas del pueblo de Madrid...», etc. Sólo que en ese etcétera se incluye un opio que no sé si es políticamente correcto en estos tiempos en los cuales sobrevivimos.

Ahora bien, el idioma de Goethe es una tentación para los juegos de palabras, y un alemán que sea experto en ellos reduce a la categoría de meros crucigramistas a la santísima trinidad laica compuesta en nuestra lengua por el cubano Guillermo Cabrera Infante, el español Julián Ríos y el venezolano Darío Lancini, el autor de *Oír a Darío*, que es el único libro íntegramente escrito en palindromos en castellano. Así no es extraño que en los gloriosos tiempos de la revolución de mayo, allá por el año 68, hiciera su aparición en Alemania, en la occidental –*ça va sans dire*!–, un tipo de taberna progre, alternativa, izquierdosa, ecologista..., y que se llamaba APO-THEKE: de *APO*, las siglas alemanas de *Ausser-Parlamentarische Opposition*, es decir, «oposición extraparlamentaria», y *Theke*, que no significa otra cosa más esotérica que «mostrador».

Aún quedan algunas de esas tabernas en Alemania, país tan conservador que se apega incluso a las reliquias de sus revoluciones. Desconfíen los turistas que las vean, de esas *Apotheken* nostalgiosas del tiempo pasado y no siempre perdido: nadie les resolverá allí un problema de neuralgia o de sinusitis, a no ser por la vía báquica, que tampoco está nada mal.



MONSIEUR

FRANÇOIS KNAAK



Entrevista con José Balza

Isidro Hernández Gutiérrez

En algún lugar de sus escritos críticos Salvador Garmendia se refería a José Balza como «el más completo de nuestros narradores [venezolanos]». En efecto, José Balza (Delta del Orinoco, Venezuela, 1939) es ensayista, profesor en la Universidad Central de Venezuela, así como en las de California, Buenos Aires, Salamanca y la Autónoma de México, cuentista y novelista, y como tal ha publicado un considerable número de obras de gran relevancia para las letras hispanoamericanas de la segunda mitad del siglo XX. Entre sus novelas destacan *Marzo anterior* (1965), *Largo* (1968), *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974), *D* (1977), *Percusión* (1982), *Medianoche en video: 1/5*, (1988), y *Después Caracas* (1995). Entre sus relatos destacan: *Ejercicios narrativos* (1967), *Ejercicios narrativos. Selección* (1976), *La mujer de espaldas*(1985), *Ejercicios narrativos. Antología* (1992), *La mujer porosa* (1996), y *La mujer de la roca (ejercicios narrativos)* (1997). Además, es autor de libros sobre teoría de la narrativa, literatura colonial, pintura, cine, televisión y música popular.

José Balza ha recibido hasta ahora el Premio de Narrativa del Consejo Nacional de Cultura, CONAC, Caracas, 1997, además del Premio Nacional de Literatura, Venezuela, 1991.

—*En primer lugar, quisiera pedirle que hiciera un esfuerzo retrospectivo: que me hablara del comienzo de su trayectoria personal con la escritura; que intentara clarificar para los lectores del viejo continente cómo le fue posible a un niño nacido en medio de la exuberancia del paisaje venezolano caer atrapado en las redes de la letra escrita; que situara el momento en que se produce su encuentro con el arte, la reflexión crítica y el ejercicio narrativo, actividades todas que usted practica.*

—Como bien indica, tuve el privilegio de nacer en un sitio maravilloso inserto en la selva. El Delta del Orinoco ha cambiado, por supuesto, pero en aquel entonces era, en verdad, una selva pura atravesada por inmensos pastos y ríos. La vida se sentía desde una gran soledad, porque allí habitaba y habita –eso no ha cambiado– muy poca gente. Es el privilegio de una naturaleza desorbitada, bella, de riqueza extraordinaria. El río es inmenso:

en algún momento el Orinoco tiene 22 kilómetros de anchura y son tres mil los que abarca su extensión total, así que es una cosa descomunal, pero para los ojos de un niño que nace allí, en las orillas de esa desmesura, se convierte en algo natural. Yo, sin embargo, le tuve miedo porque una vez que intenté nadar en él, con apenas siete u ocho años, la fuerza del río me llevó a lo profundo, momento en que me creí muerto. Felizmente, alguien me salvó, y desde ese momento ya no le temí. El río se convierte en esa experiencia de muerte y vida que siempre me ha acompañado. La otra experiencia es la selva, tan profusa de árboles, de hojas que en el fondo son como una escritura indescifrable. Todavía hoy el movimiento del viento me parece que está escribiendo algo, que algo intenta decirnos. Es tal vez este exceso de la naturaleza lo que me hizo leer desde una edad muy temprana. Al borde del río, en esa población mínima en la que había apenas tres personas que tenían libros, empecé a leer. A los once años llegó la luz eléctrica; aún recuerdo la voz de aquellas emisiones que radiaban aventuras y radionovelas. Termina la infancia así, con un desaforado deseo de leer que aún conservo y el comienzo de una leve escritura. A los diecisiete años tomé conciencia de que aquel espacio podría condenarme, que mi futuro podría reducirse a permanecer, casarme y acaso dedicarme a la agricultura o la ganadería. Por eso partí hacia Caracas e ingresé en la Universidad. Hasta entonces había escrito seis novelas –gordas, tradicionales, aburridas, históricas–, y allí, con los diecinueve años, leo a Kafka, Joyce... descubriéndoseme otra faz del mundo, porque mis lecturas habían sido otras, Dickens, Gallegos, etc. Entonces se produce un fenómeno insólito para mí: el encuentro –o tropiezo– con otra persona que también escribía, en cierta forma, un espejo en el que me reflejaba. Comenzamos a reunirnos y elaborar las primeras revistas, ésas que uno siempre está haciendo y que parece siempre recomenzar. Fue una hermosa fase literaria. Junto a esta experiencia de juventud, recuerdo otra muy anterior, en el Delta, en la desembocadura hacia el atlántico que lleva a la isla de Trinidad, que me produjo igual extrañeza, y que acaso tenga que ver con cierta memoria primera de las palabras. Recuerdo que escuché dos idiomas totalmente nuevos para mí: uno de ellos fue el warao, y comencé a aprender algunas palabras. Luego, vinieron otras gentes de Trinidad y se escuchaba el inglés. Por cierto, también llegó, a través del Atlántico un sabor muy especial que se comía con azúcar: era el gofio. Se me quedó en la memoria aquel sabor y muchos años después supe que era gofio. Como en las novelas de Joyce, lo importante era recordar el sabor.

—Podemos aprovechar esta coyuntura de la rememoración para situar convenientemente algunos textos ensayísticos suyos que intentaban esbo-

zar una geografía escritural específica para Hispanoamérica, un proyecto de indagación en la tradición de los autores y las obras de ese territorio tan rico como heterogéneo desde la época colonial.

—A partir de 1957, cuando llego a Caracas, descubro una literatura universal, pero también descubro una literatura del país, e incluso una literatura del continente. Eso me interesó mucho y me sorprendió. No me agradó literariamente, porque prefería el torrente de autores como Rimbaud, Huidobro o la luminosidad de Saint-Jonh Perse. Poco a poco comencé a descubrir autores venezolanos singulares, como Guillermo Meneses, un novelista *azarístico*, un novelista de lo que se borra y se tacha, o la obra –brevísima pero gratificante– de Julio Garmendia. Ahora mismo recuerdo «El relato ficticio», un relato sobre lo que debe ser el cuento frente a las novelas infinitas y realistas; resulta curioso que Garmendia, desde los años veinte, adelanta muchos de los usos practicados posteriormente por Cortázar, Arlt o Monterroso. En fin, me entrego a investigar los senderos abiertos por autores venezolanos. Me ocupo de la obra de Ramos Sucre, un poeta incesante e inagotable, cada vez más sorprendente, y sólo más tarde, ya en la época de los ochenta, me doy cuenta del vacío, de la ignorancia que predomina en relación al saber de nuestra literatura anterior. ¿Cómo se podría producir una galaxia de autores en Venezuela, en América Latina desconociéndose el pasado? Así comencé una fructífera indagación, deteniéndome no tanto a descubrir las cuestiones políticas o religiosas de la literatura colonial, sino a detectar su sensibilidad y planteamientos metaliterarios. Caigo en la cuenta, entonces, de que a finales del quinientos, y durante el seiscientos y el setecientos, tenemos una literatura colonial muy intuitiva, pero asimismo rigurosa y racionalmente estructurada. Me sorprenden el Lunarejo en el Perú, hacia 1600, Sigüenza y Góngora en México, Sor Juana, Rodríguez Freinde en Santa Fe de Bogotá, Herrera y Ascanio en Valencia (Venezuela)... en fin, todo el siglo XVII me sorprende, el poder de su literatura penetrando en el abismo teórico casi como si fuera la época actual. Junto a Hernán Rodríguez Camargo, en Santa Fe de Bogotá, debe añadirse a un sacerdote absolutamente fuera de serie, fray Juan Antonio de Navarrete (1749-1814), en Venezuela. Este franciscano fue bibliotecario de su convento; se dedicaba a limpiar, ordenar y llevar al día los préstamos, y muy pronto se encarga de renovar sus fondos, con la adquisición de nuevos libros. A medida que va comprándolos, va trasladando una gran parte de éstos a su celda y se convierte en una especie de sacerdote erudito que conoce gran cantidad de libros en varios idiomas. Lo más importante es que, en un momento dado, comienza a escribir sobre su experiencia

lectora y llega a afirmar aquello de «quémese todo lo que he escrito», como luego haría Kafka. En esto había comenzado la Guerra de Independencia, y se ve en la obligación de huir de Caracas. Muere en la emigración. Si nos adentramos en el fondo de la obra de estos autores, observamos que muchos –salvando algunas cuestiones– podrían ser, por muchas causas comunes, nuestros contemporáneos. Aquel tiempo de la Colonia me ayudó a entender mejor nuestra época y su literatura.

—Esto nos llevaría a citar aquellas palabras de Guillermo de Torre, según las cuales la tradición y la vanguardia son las pulsiones –contrarias y complementarias– de sístole y diástole de un único corazón. En este sentido, me gustaría, preguntarle por esa otra influencia en su obra, la de los narradores europeos del siglo XX –Joyce, Kafka o Proust– que, entre otras cosas, han hecho uso de un arte bergsoniano de la memoria, y de los que se aprecia una huella significativa en los «ejercicios» narrativos de José Balza.

—Lo que señala tiene que ver con la palabra *ejercicios* que he utilizado para designar mi escritura, ya sea ensayo, cuento o novela, porque así es que rindo tributo a todos los escritores amados, al tiempo que sitúo mi perspectiva respecto a ellos –a la manera de una cámara cinematográfica– así como la manera en la que el relato se va a concebir. De tal forma que uno puede iluminar algo para que otra cosa quede en penumbra, o mirar frontalmente como hace Joyce, o saber que la memoria es infinita, tal y como nos insinúa Proust. De cada uno de ellos he tomado alguna enseñanza, acercándome, imitándolos en el sentido clásico del término y, finalmente, liberándome de toda esa energía para intentar encontrar un lenguaje y una técnica de escritura personal. Es, en efecto, un proceso complejo, no siempre racional; se produce por impulsos, por senderos que se bifurcan en la mente. Como un soplo que llega sin saber de dónde y que luego descubre su procedencia. Matisse decía «nunca le he tenido miedo a las influencias». Lo curioso es que cuando comencé a publicar, en 1960, muchos me criticaron porque –decían– copiaba a Kafka o Cervantes; a mí eso, lejos del escarnio, me parecía un elogio. Sin embargo, los que hoy leen aquellos mismos textos –lamentablemente– ya no aprecian eso.

—¿Y el nouveau roman*?*

—Fue una enseñanza metodológica más, así como la carrera de psicología me sirvió para ensanchar mi mente hacia itinerarios teóricos y de pen-

samiento. El *nouveau roman* fue eso, un procedimiento aplicado al proceso narrativo. Diría que en mi persona no quedó ningún vestigio procedente de esa escuela. Creo que carezco de la objetivación textual de quien –como Robbe-Grillet– describe sin sujeto emotivo. No obstante, nunca se sabe lo que late allá en el fondo y que, en el momento menos pensado, puede darse a conocer.

—Hablabas hace poco de Julio Garmendia como un maestro del relato breve. Mucho se ha hablado de la brevedad del discurso narrativo como un síntoma de nuestro tiempo, de hecho Italo Calvino lo incluía en sus propuestas para un milenio que ya se está viviendo. José Balza ¿se adecua a este principio por oportunismo, moda, necesidad, estilo...?

—Lo más serio sería reconocer que porque no tengo tiempo. Diría que me gusta escribir cuentos cortos o cortísimos, y también que las novelas no pasen de las trescientas páginas. Prefiero que exista en el lector la atracción primera, pero que luego no suponga un gran esfuerzo su permanencia. En mi caso, el del escritor, se da una convergencia espiritual y técnica hacia lo breve –que no deja de ser importante en una época como ésta– pero, curiosamente, al José Balza lector lo que le gustan son las novelas muy extensas o interminables. Proust es el modelo, así como el *Ulises* que releo. Le diré, además, que cada vez me gusta menos publicar. Esta antología de relatos que acaba de salir de la imprenta, por obra de la generosidad, el empeño y la locura de Ernesto Suárez, me da una inmensa alegría, pero casi los veo como si no fueran míos. Me agrada que se reediten algunos de mis libros, sobre todo si se trata de proyectos como éste del Ateneo que permiten hacerlos llegar a lugares donde no han estado antes, pero seguidamente pienso que no volveré a publicar durante algún tiempo o, incluso, que no publicaré más. Otra cosa son los ensayos y relatos que van saliendo en revistas, pero novelas, especialmente en la que ahora trabajo que trata muy de cerca el problema petrolero, no creo que vean la luz mientras esté vivo. En ocasiones pienso que ya se ha cumplido ese ciclo, y también que ha sido hermosísimo.

—Como intelectual que es, quisiera conocer su opinión sobre los últimos acontecimientos políticos que se están produciendo en Venezuela, su país de origen, tales como el cambio de gobierno y la llegada de Hugo Chávez a la presidencia.

—Chávez es, digamos, la erupción del inconsciente venezolano». De las masas tenía que emerger una de esas figuras que son como un canto de

esperanza, que de inmediato hacen posible un cambio en la realidad concreta. En todo caso, no es un fenómeno extraño en Venezuela, país en el que desde el siglo XIX se conocen caudillos sucesivos, todos ellos prometiendo cosas interesantes que, a la larga y por lo general, no se cumplían. En el caso de Chávez, creo que prosigue con él aquella misma fe ingenua de pretenciosos proyectos. El primer problema es que se trata de un hombre muy verbal; habla mucho, lo que le hace manifestar cosas que acaso nunca pueda lograr. Sin embargo, ese discurso exagerado se convierte en una esponja llena de jabón que refriega permanentemente los acontecimientos diarios. Chávez es el resultado de un proceso que, además, no fue elegido por una masa chavista, sino por las mismas personas que antes votaban a COPEI y Alianza Democrática, y que ante la situación presente se decidieron por el cambio. Por otro lado, creo que es ésta, precisamente, la función que debe cumplir por el momento: limpiar cosas, lo que no es pequeña empresa. La corrupción en Venezuela sigue el curso de siempre, porque aún nadie ha llevado a prisión a sus culpables. En este punto, por ejemplo, Chávez ha tenido la osadía de prometerlo y no cumplirlo, por lo que la corrupción sigue dominando el aparato económico del país. En fin, ante una situación sórdida y dolorosa, creo positivo un proceso de reajuste; lo que siento es que todavía los instrumentos para llevarlo a cabo no estén por completo definidos, o, al menos, claros para la opinión pública. En lo que se refiere a la cultura, se vislumbran algunas mejoras, una acción consciente y estructurada para, por ejemplo, iniciar una campaña de difusión de la lectura –entre otras cosas– que, tal vez, están en estos momentos concebidos sólo teóricamente, pero que poco a poco se va llevando a cabo. Por otro lado, era necesario el saneamiento de la dirección cultural que durante muchísimos años se había mantenido en su puesto. Toda esta serie de modificaciones en la realidad concreta venezolana, me llenan de entusiasmo, pues con ellas vamos construyendo nuestro futuro.

—Y ¿de qué manera se refleja esta realidad –o cualquier otra, existente o inventada– en su obra? ¿Existen unos vasos comunicantes entre lo que sucede social, cultural o políticamente, y lo que acaece en las vidas de sus personajes?

—En cuanto a eso que se llamaba el compromiso político, me parece que hay una ley natural que consiste en que a un médico, a un zapatero o a un ingeniero no se les pide una declaración política; por tanto, no veo por qué razón se le va a pedir a un escritor o intelectual esto mismo. Si tienes una posición política y te gusta demostrarla, hazlo; de lo contrario, para

nada lo considero necesario. Todo lo dicho hasta ahora lo restrinjo a un sentido estrictamente social, del autor ante el público. Sin embargo, en la obra misma se reflejan, inexorablemente, los diversos conflictos, placeres u opiniones sobre la realidad del momento que se vive. Esto puede hacerse de manera deliberada, con estilo periodístico, y obtener una obra importante para una situación y un momento concreto en la historia de un país. Pero, en verdad, la misión fundamental del escritor no es la denuncia o el compromiso político; es, más bien, las ampliaciones de las fronteras de lo real, de las vidas de los otros y de la suya misma, mediante su labor creativa. Allí está incluido lo político, directa o simbólicamente.

—*Quisiera que me hablara de* Percusión, *la que acaso sea su mejor novela, una obra que cuenta ya con varias ediciones, incluyendo la recientemente preparada por la Biblioteca Ayacucho. Según las apreciaciones de la crítica, se trata de un trabajo crucial en la escritura balziana que marca un importante punto de inflexión respecto a otras creaciones anteriores.*

—Como bien dice, acaba de aparecer la edición de la Biblioteca Ayacucho. Verá, a veces pienso que mi adolescencia fue tan larga que se prolongó hasta casi hasta los treinta y ocho años, momento en el que empecé a escribir *Percusión*, y en el momento en que la escribí, comencé a envejecer. Todavía hoy *Percusión* es para mí un libro de extrañas resonancias, con su ambición de aproximarse un poco a Giordano Bruno, una obra en la que cada uno de sus elementos se refleja en el otro. La comencé a escribir en Samarcanda, una ciudad hermosísima que, curiosamente, siempre creí inexistente. Yo estaba allí como invitado a unas jornadas de narrativa celebradas en Moscú. Nuestros anfitriones nos invitaron a viajar hasta Samarcanda, y recuerdo que allí nos recibieron escritores, y el saludo de su recibimiento: «el hombre más bello es el que llega desde el lugar más lejano». La traductora me aclaró que era propio de aquel curioso lugar ese saludo no menos curioso. Quedé fascinado ante lo extraordinario de la frase. En ese instante comencé a escribir la historia de un hombre muy viejo que regresa a su ciudad natal y a medida que se aproxima a la casa de su infancia rejuvenece, va regresando a ser quien fue, vuelve a ser el mismo que antes era. La novela termina justo en el momento en que el hombre viejo se identifica a la perfección con el hombre joven, de tal manera que llegan a ser la misma persona. Es un círculo en el tiempo, en la memoria, en el espacio. Transcurre en diversas ciudades, aparentemente imaginarias, aunque en el fondo se corresponden con Guatemala, México, New York, La Haya y Samarcanda. Con el paso del tiempo caí en la cuenta de que se tra-

taba de una novela sobre el lado oscuro del alma humana –digámoslo así–, sobre sexo pero también sobre filosofía. Por aquellos años me creía rodeado de infelicidad y vislumbraba, debido al caos erótico que se percibía, la llegada de una amenaza para la libertad sexual que se disfrutaba en cualquier lugar del mundo. Cuando lo comenté con Reinaldo Arenas –cuatro años después– pensó que mi novela vaticinaba la ola contagiosa, terrible, del sida. En verdad, con semejante inhumanidad en las relaciones físicas tenía que ocurrir una pesadilla, la misma que se padece, dolorosamente, en algunos momentos significativos de *Percusión*. Entonces visitaba Venezuela un agente de Seix-Barral, que se llevó consigo mi novela. Me olvidé pronto de aquello, hasta que un día llegó por carta un contrato y un cheque por mucho dinero. Dos meses después, en 1982, llegó a mis manos un ejemplar de *Percusión*. En ella, como antes mencioné, se deja sentir el sentido *percutivo* de Giordano Bruno, así como las esferas celestes y la realidad percutieran entre sí y unas sobre otras, aunque sé que alguien la compró pensando que era un libro sobre tambores negros. Es una novela con la que sigo estando –a pesar de haberla escrito a finales de los setenta– en sintonía.

—Me parece que el sentido de la memoria en esta novela y en el conjunto de sus relatos, más que inmersión en la nostalgia de un tiempo pasado, resulta ser una técnica para desdoblar presentes paralelos. ¿Es así?

—Estoy absolutamente de acuerdo. Añadiría a esta valoración un comentario de Giordano Bruno, filósofo que siempre he admirado y al que he releído en varias ocasiones. Bruno decía –simplificando mucho las cosas– que la memoria es como una casa hecha de círculos. En uno de los círculos habría elementos concretos como una bicicleta, un pájaro o un lápiz; en otro, las sensaciones –el calor, la humedad...–; en la última de las circunferencias, ideas. En un momento dado, estas esferas se movilizan, se aproximan sus estructuras, como una especie de ruleta compleja con dimensiones hacia todos los lados en un juego y movimiento permanentes. Por eso es que hay una correspondencia entre el presente y el pasado, lo que hace que el pasado y el presente no sean tales estancias, sino una continuidad de lo uno en lo otro. Así mismo, si ponemos atención, comprobamos que la propia memoria ofrece la impresión de lo sensorial concreto con tanta fuerza como si fuera resultado de algo actual. Es un fenómeno muy particular que, creo, no proviene del pasado entendido como tal: es una vida que se prolonga y que se continúa. A veces tengo la seguridad de poder mover la mano y con ella tocar lo que ocurrió hace cincuenta años. Esto mismo intento mostrarlo en mis escritos.

—Mencionó a Reinaldo Arenas. Como sabe, se ha estrenado recientemente una versión cinematográfica de su vida, basada en los diversos testimonios que dejó escritos en sus diarios, editados en fechas más o menos próximas. Hábleme de su encuentro con el autor de Antes que anochezca.

—En 1979 formé parte del jurado del premio Casa de Las Américas, en La Habana. La novela premiada fue *Abra palabra*, de Luis Brito García. En esa ocasión conocí a muchos escritores y, en una de aquellas tardes, hablé con Reinaldo. Era muy joven; creo que sólo había publicado *Celestino antes del alba* y *El mundo alucinante*. Como me gustaban sus trabajos conversamos bastante, en una época en la que aún el tormento político no se le había echado encima. Al cabo de un tiempo, en el año 81, nos reencontramos en Caracas, cuando ya había iniciado el proceso de su exilio. Un año más tarde, otro encuentro, esta vez en Washington, donde conversamos largamente. Estaba lleno de amarguras, profundamente atormentado. Se había convertido en un líder político que se oponía a Fidel Castro. Recuerdo que le dije a Reinaldo que New York le quedaba demasiado grande y que esa ciudad era –y es– un lugar desaforado y loco. Recuerdo que también le planteé mis dudas, mis preocupaciones por el desgaste de energías que una labor política como la suya podía acarrearle a su obra literaria. Según mi opinión, a partir de su estancia en aquel país, la calidad de su escritura disminuyó a favor de otros supuestos. Hubo luego algunas cartas. Ese fue, en resumen, mi conocimiento de Reinaldo Arenas.

—Muchos son los autores –recordemos a Eugenio D'Ors, Carpentier, Lezama Lima, Severo Sarduy u Omar Calabrese, por ejemplo– y las páginas dedicadas al concepto de «lo barroco» en Hispanoamérica. Trascendido este ámbito geográfico, también se ha tratado del escritor barroco como aquel que posee una altísima conciencia del lenguaje, que es su instrumento primero e indispensable de trabajo. ¿Se identifica usted con esta clasificación?

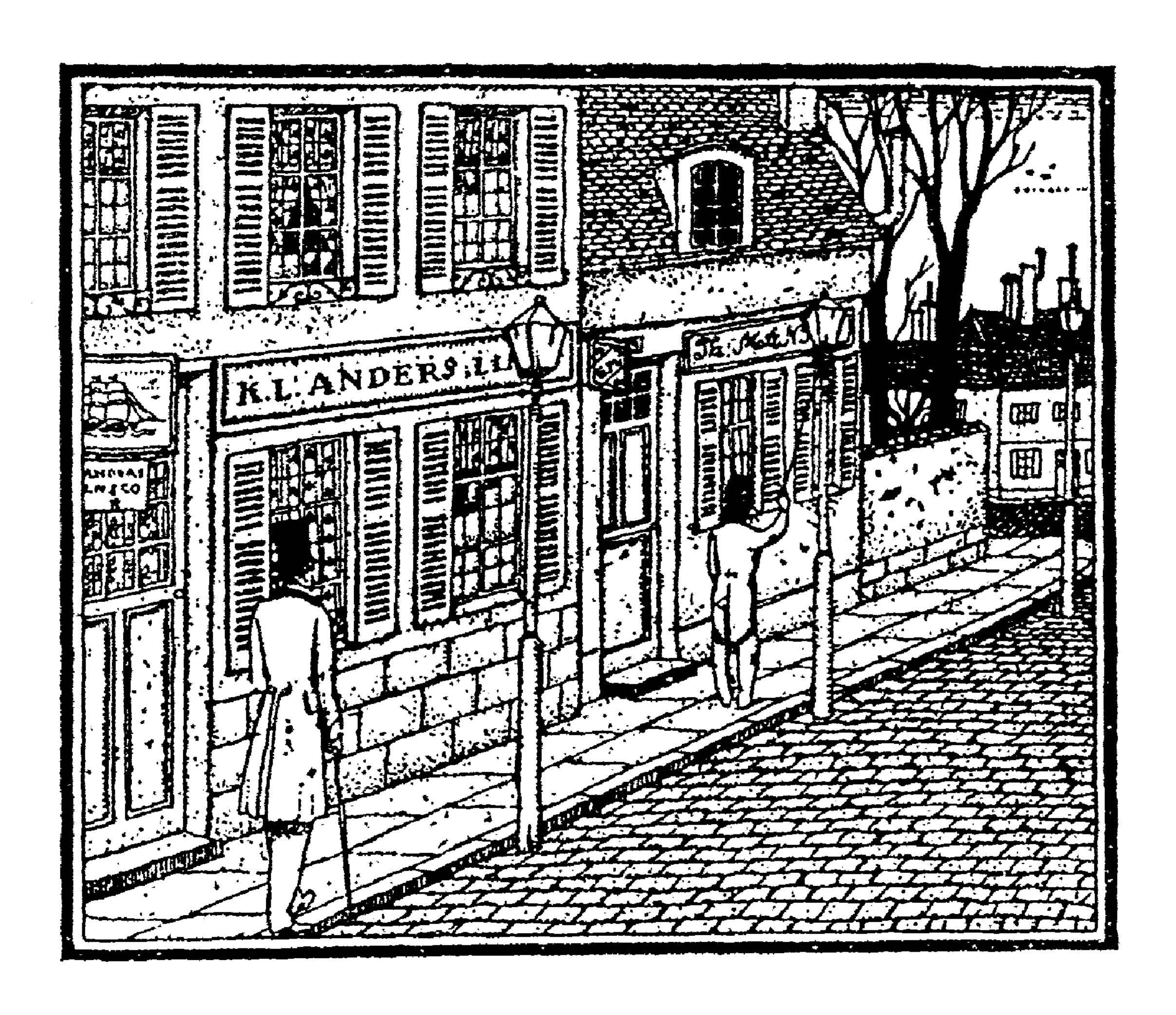
—No solamente en la tradición barroca hay una altísima conciencia del idioma, porque esta preparación es imprescindible en cualquier escritor, no importa a qué estética pertenezca. Forma parte de las cualidades del escritor –si en verdad lo es– esa sensibilidad verbal suprema hacia lo que es su materia prima. Ahora bien, pienso que este concepto de «lo barroco» tiene que ver mucho más con lo sensorial, con el goce material de las cosas, se realice en una iglesia, en un cuadro, en un arabesco... Pienso, también, que el barroco original tuvo su tiempo. Ese grupo de músicos, escultores, cons-

tructores y escritores fueron barrocos, y lo que sucede en América Latina a partir de Alejo Carpentier y de Lezama Lima, es entonces lo que ellos denominan una «conciencia neobarroca». Carpentier llegará a afirmar que la única manera de escribir una novela es siendo barroco, cosa que, según mi opinión, no es del todo cierta. Desde mi punto de vista, hay que considerar algunas cosas previas: que en América Latina el barroco fue un movimiento tardío que surge como reacción contra la metrópolis. En España comenzaba el neoclasicismo y en cambio aquí se acentuó la tendencia barroca como una manera de reacción que pretendía enfatizar algunos signos propios: la lujuria y la superabundancia del paisaje, la sensualidad latinoamericana, el colorido y desbordamiento heterogéneo de nuestra cultura en todas sus manifestaciones. Es en este momento cuando la conciencia barroca tiene una razón de ser, su propia coherencia interna. Sin embargo, en el momento actual la idea del barroco como estética moderna me parece inconcebible, ni siquiera con las adaptaciones neobarrocas. Severo Sarduy es deliberadamente barroco, como lo fue Lezama Lima. Pero otra cosa es la limpieza matemática de la escritura borgesiana, o las obras de Juan Rulfo. Lo que quiero decir es que prefiero la claridad expositiva antes que la ornamentación, lo cual no impide que una metáfora sea difícil –casi barroca– si persigue una verdad única. En todo caso, no me identifico con esta línea de escritura.

—*Por la realidad heterogénea que la envuelve, así como por su* tempo *especial, muchos han sido los movimientos de verdadera excepción que se han sucedido en las letras hispanoamericanas, como fue el caso del llamado* boom *de la narrativa. Me gustaría que hiciera una valoración sobre esos nuevos nombres hispanoamericanos que en estos últimos años siguen renovando el género narrativo.*

—Después de la generación del *boom*, creo que se consideró otra en la que acaso se me haya incluido en más de una ocasión, junto a autores realmente fascinantes. El *boom* siempre fue un archipiélago magnético compuesto por unos pocos autores. A mí, como a casi todos los lectores, me fascinan Carlos Fuentes, Cortázar, Rulfo, Borges... lo demás casi no me interesa. En la actualidad se ha gestado una generación con autores de diversas edades a la que pertenecen Sergio Pitol, Moreno Durán, Fernando Cruz Kronfly, Héctor Libertella o Elena Garro, entre otras voces, que considero un abanico de creadores sumamente interesante. Está sucediendo algo importante dentro de las letras latinoamericanas. Si se leen las novelas de Paz Soldán, Jorge Volpi, Juan Carlos Méndez Guédez, Gonzalo

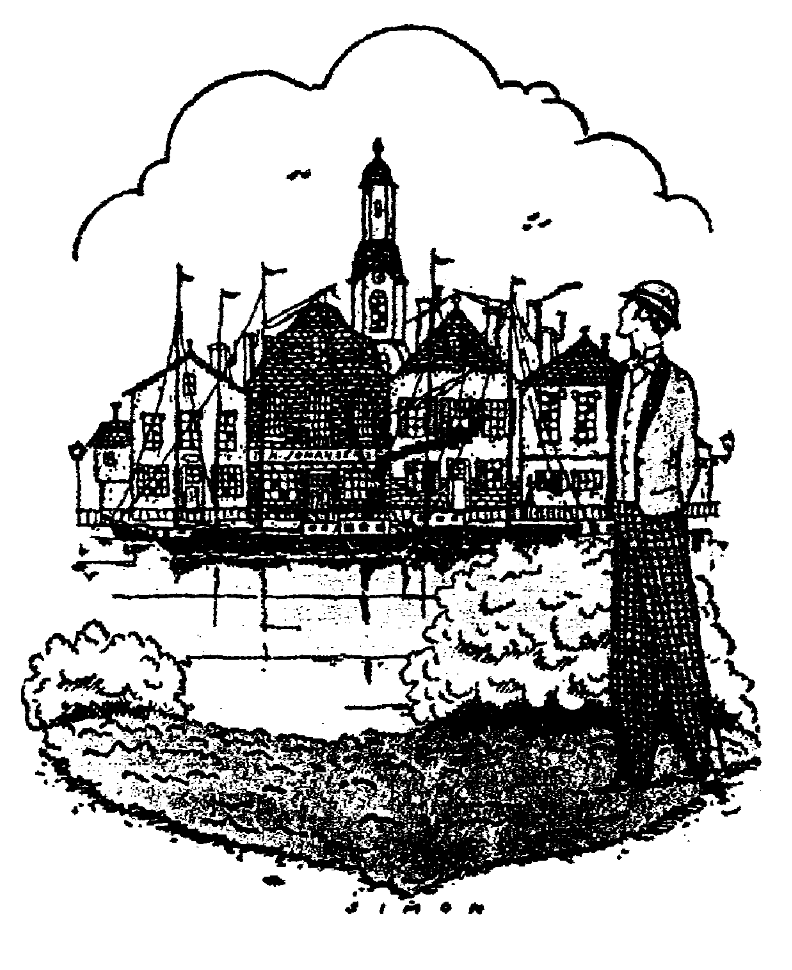
Contreras, Ángel Gustavo Infante, Ricardo Azuage, etc., caeremos en la cuenta de que todos ellos ofrecen hoy una narrativa que se caracteriza por la limpidez expresiva, la audacia formal, su distanciamiento de los problemas políticos –recuérdese que la política había sido siempre una constante en la literatura hispanoamericana de todos los tiempos–, y una rara ampliación, que no encontramos en obras de hace veinte años, de las fronteras entre lo que se concebía como masculinidad y feminidad: ellos transgreden estas fronteras con resultados asombrosos.

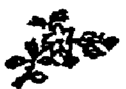


TONIO KRÖGER

VON

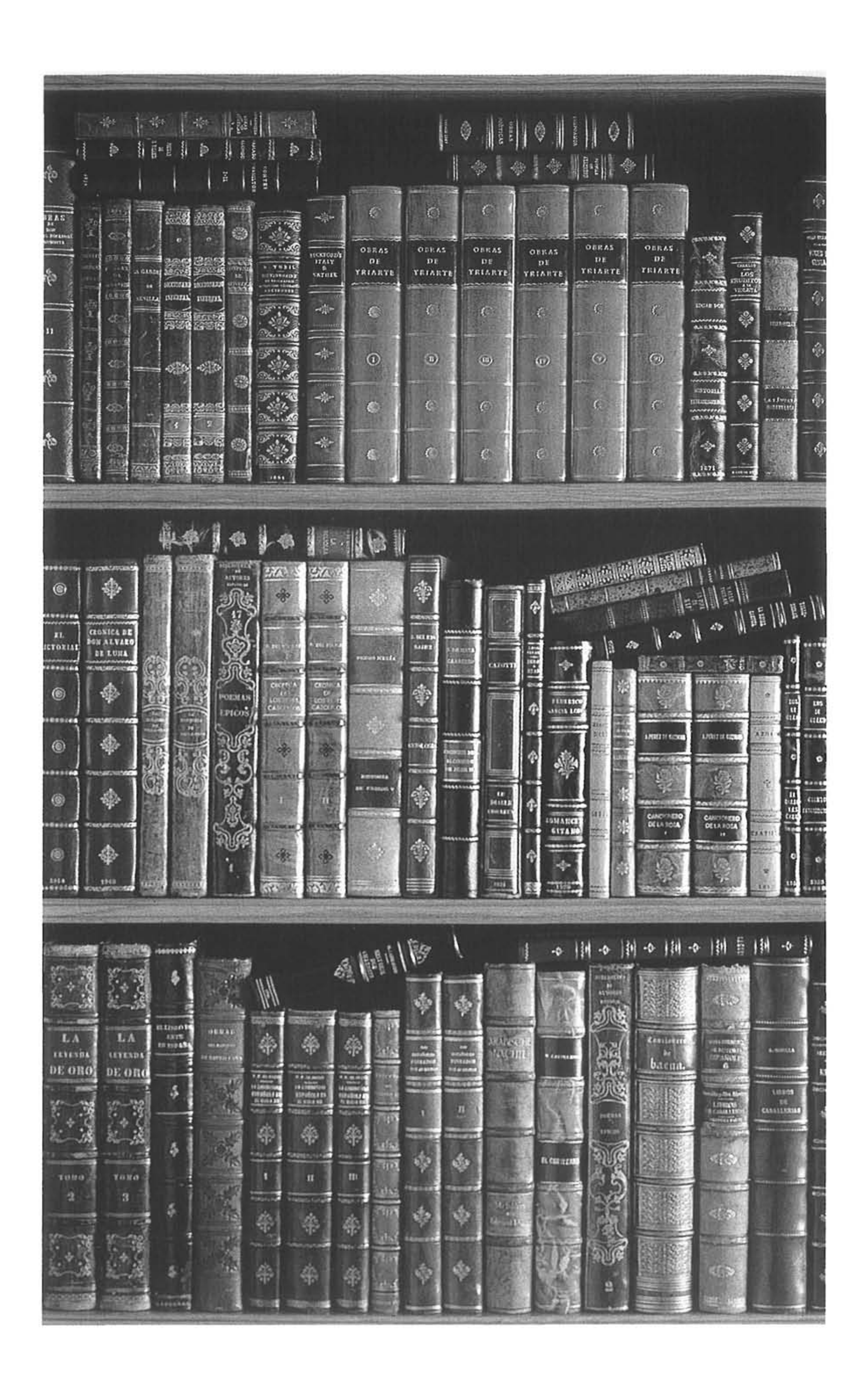
THOMAS MANN





S. FISCHER

BIBLIOTECA



OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
ROMANCERO GITANO
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 3
LIBROS DE CABALLERIAS

El lugar del Paraíso*

En su más reciente novela, *El paraíso en la otra esquina*, Mario Vargas Llosa vuelve a indagar en uno de los temas que más ha espoleado la imaginación de los hombres en todos los tiempos: la búsqueda de la utopía, y para hacerlo acude a la existencia de dos figuras fascinantes unidas por la sangre y separadas por el tiempo que, desde la desmesurada esfera de sus sueños, trataron de incrustar sus anhelos en la realidad e hicieron de su vida una odisea cargada de rebeldía, audacia e idealismo, una agonía luminosa que nos permite asistir a la búsqueda de ese paraíso de los grandes soñadores donde la felicidad resulta posible, ese paraíso que se oculta siempre a la vuelta de la esquina como un futuro tantálico que parece cercano y a la vez inalcanzable.

El siglo XIX fue el siglo de las grandes utopías en Francia y en el mundo occidental y para mostrar cómo se dio esa efusión de sueños y la forma como un ideal puede cambiar la vida de un hombre cuando la ilusión ha anidado en su alma, el escritor peruano acude a la existencia difícil y signada por la adversidad de la reformadora social y primera gran feminista de la historia Flora Tristán (Saint-Mandé, 1803-Burdeos, 1844), y a la itinerante vida de su nieto el pintor Paul Gauguin (París, 1848-Atuona, Islas Marquesas, 1903) quien renegó de la civilización francesa y huyó hacia el archipiélago tahitiano en busca de un mundo primigenio donde el arte no se hubiera segregado de la totalidad de la existencia y unido a la religión formara parte de la vida cotidiana de los hombres enriqueciéndola con su fuerza y su vitalidad espiritual.

La idea de que la sociedad perfecta es posible y que el hombre puede encontrarla en una isla remota o diseñarla y hacerla florecer sobre la tierra es una idea esencialmente decimonónica, aunque pensadores como Platón, Tomás Moro y Tommaso Campanella ya habían expresado este anhelo en el Renacimiento y en la antigüedad, pero es en el siglo XIX cuando pensadores como Saint-Simon y Étienne Cabet llevan esta idea a su máxima expresión a través de sus escritos y sus acciones revolucionarias. Flora Tristán y Paul Gauguin, con su deseo de una sociedad más justa y su propósito de fuga hacia una Arcadia primitiva y vital, encarnan las dos caras de este anhelo de imposibles que a pesar de hallarse encaminado en distintas direcciones, confluyen en un mismo sueño,

* *Mario Vargas Llosa* El paraíso en la otra esquina, *Madrid, Alfaguara, 2003, 485 pp.*

en la búsqueda de la perfección y el absoluto. No se trata entonces de que Vargas Llosa a la manera de Plutarco, intente recrear en esta novela las vidas de dos personajes que resultan paralelas en sus luchas y actitudes, sino que al confrontar la existencia bohemia, perdularia e individualista del pintor Paul Gauguin con la vida austera, disciplinada y generosa de su abuela Flora Tristán, abarca, de algún modo, por medio de sus historias la pluralidad de anhelos, de deseos y de ambiciones idealistas que conforman ese mundo de utopías que fue el siglo XIX.

Distribuida en veintidós capítulos en los que los pares corresponden a Paul Gauguin y los impares a Flora Tristán, Vargas Llosa reconstruye en la novela de forma retrospectiva la vida de ambos personajes apoyado en los hechos históricos que se conocen, pero desplegando las alas de la imaginación en sus zonas oscuras para iluminarlas con su maestría narrativa: el viaje al Perú en el caso de Flora que la transformó en pocos meses de una joven inconforme, que huía del yugo del matrimonio junto a un hombre que la maltrataba y soñaba borrar el estigma de su nacimiento como hija de una unión ilegítima entre el aristócrata peruano don Mariano Tristán y Moscoso y una dama francesa, y ser reconocida por su familia peruana para alcanzar la fortuna que su origen le había negado, en una reformadora social que consagraría su vida y sus esfuerzos a luchar denodadamente con la pluma y la palabra por la justicia social, la emancipación de la mujer y de la clase obrera; y el descubrimiento de la belleza, la vitalidad y la fuerza que pueden ser apresadas en un lienzo en el caso de Gauguin, convicción que lo lleva a abandonar a su familia y su existencia de burgués atareado en las especulaciones de la Bolsa de París y a escapar como un demiurgo solitario y exiliado en busca de un mundo primitivo que pudiera revelarle ese arte exuberante y vital que su corazón anhelaba.

El viaje es la aventura del conocimiento humano por excelencia y no es de extrañarnos que en ambos protagonistas esta experiencia resulte decisiva. Flora descubre fascinada la vida y las costumbres de esa joven república que era el Perú de 1848 a la que arriba luego de una increíble travesía de seis meses que la lleva de Burdeos a Valparaíso en un barco en el que ella era la única mujer, y realiza en su libro *Peregrinaciones de una paria*, que más tarde la haría conocida en toda Europa, un lúcido retrato de aquel país feudal y violento de tremendos contrastes sociales y económicos y profundos antagonismos raciales y religiosos en cuya sociedad descubre, sin embargo, una reveladora condición de la mujer pues, por extraño que parezca, en ese mundo

signado por el clasismo y los privilegios, las mujeres de la alta sociedad peruana fumaban, montaban a caballo, apostaban dinero y disfrutaban de una independencia y una autonomía que resultaban apreciables incluso para una parisina y fue la imagen de esas mujeres emancipadas en gran parte de sus maridos que compartían la administración de la hacienda y participaban a veces junto a los hombres en los asuntos de la guerra y del gobierno del país la que vino a confirmar a Flora en el sueño que en adelante ocuparía su vida, la construcción de una sociedad más justa e igualitaria para la mujer que ésta debía conquistar uniendo su fuerza a los obreros y a todos los oprimidos de la tierra. Gauguin tiene la revelación de su vida en una travesía no menos azarosa y vital que la emprendida por su abuela incendiaria y justiciera medio siglo atrás, pero su viaje al pueblecito de Pont-Aven al encuentro del primitivismo pintoresco de Bretaña, luego a la casa incendiada de colores de Arles donde vive una aciaga relación de amor y odio con Van Gogh y finalmente a los trópicos donde adquiere la sífilis, esa enfermedad impronunciable que consumirá sus días, no busca en su recorrido fórmulas para enfrentar y reformar el mundo, sino que se convierte en una fuga, en un regreso a la inocencia y el vigor del mundo primitivo, en una negación de la cultura y de la civilización occidental es que aherrojaban con sus convenciones las posibilidades del arte.

El proceso de transformación del héroe, como lo ha mostrado Joseph Campbell, posee a pesar de las mil caras que presenta en la literatura universal, esencialmente tres fases que abarcan los estadios de su evolución: el origen oscuro con las causas implícitas que habrán de determinarlo; la iniciación que propicia la aventura y las grandes revelaciones, y por último el regreso al mundo cotidiano al que el héroe retorna enriquecido y dispuesto a entregar su valioso conocimiento a los demás. Flora Tristán presenta cabalmente estas tres fases desde su origen bastardo, su desgraciado matrimonio con André Chazal, que la persigue hasta el punto de intentar matarla disparándole a quemarropa y dejándole como trágico estigma de esa relación una bala alojada para siempre muy cerca del corazón, sus revelaciones vividas durante su viaje al Perú y su encuentro con grupos de utopías como los fourieristas y los sansimonianos hasta los trágicos y conmovedores últimos seis meses de su existencia a partir de los cuales Vargas Llosa recrea su vida y en los que la vemos debilitada por la enfermedad, luchando contra la adversidad y la injusticia mientras recorre de manera angustiosa y febril las provincias de Francia para promover su ideal de la Unión Obrera, esa agrupación de todos los

oprimidos y desamparados del mundo que por medio de la reunión de todas sus fuerzas pretendía lograr de manera gradual y sin violencia la transformación de la sociedad, y la abolición de la explotación de las mujeres y de los obreros en la tierra.

En el caso de Gauguin su mutación en héroe que escoge el camino de la autoinmolación es menos clara porque en su existencia nada parece predestinarlo a la rebeldía contra la civilización occidental que luego esgrimiría como bandera de sus sueños hasta el momento en que, por esa rara condición de los espíritus privilegiados, el arte aparece en su vida con su revelación de ámbito ideal y con su irrupción la certeza de que las culturas exóticas y primitivas poseían una fuerza y una vitalidad que Europa había perdido y que era preciso reconquistar acudiendo a sus fuentes primigenias y libérrimas, aún a costa de su propia integridad, convicción que lo lleva a sumergirse en la inocencia animal de las culturas primitivas y en el sexo libérrimo y carente de prejuicios para poder pintar con los instintos, con las pasiones, con las oscuras fuerzas venidas del fondo del alma en una fuga desesperada de Europa y sus convenciones artísticas y sociales que Vargas Llosa narra de la manera más plástica, imaginativa e intensa que podía lograrse mediante la recreación del proceso creativo de algunos de sus principales cuados: *Un demonio vigila a la niña*, *Annah, la Javanesa*, *El hechicero de Hiva Oa*, *Caballos rosados*, *Nevermore*, etc. Además Gauguin no regresa porque sabe que su legado está en la fuga y que quizás sólo después de su muerte su descubrimiento efectuado en el Pacífico sur podrá ser reconocido por los galeristas frívolos de París, como ocurrió con los cuadros del holandés loco en Arles.

¿Dónde se encuentra el Paraíso, en la esquina que no hemos alcanzado o en el sueño que hemos dejado atrás? Es la incógnita trascendente, como los juegos de la infancia, que Vargas Llosa nos plantea en estas páginas retomando ese viejo y elusivo sueño de los hombres, la utopía que el escritor peruano ya había abordado en novelas anteriores como *Historia de Mayta* y *La guerra del fin del mundo* y que ahora se hace más cosmopolita y universal al desbordar el ámbito latinoamericano y mostrarnos la pluralidad de lugares y de formas que pueden ser asumidos por el alma de los hombres cuando aquélla se encuentra imbuida por el sueño de la perfección y el absoluto.

Samuel Serrano

Cuando el artista obliga*

Supongo que los agoreros enterradores prematuros de la novela deben guardar sus trastos de sepultar cada vez que una nueva novela de calidad llega a las librerías. Me parece que a este apocalíptico asunto habría que matarlo de una vez, por rancio, y porque a la novela ya le echó la primera paletada de tierra Ortega y Gasset allá por 1925, si no se le adelantó alguien y, aunque parezca mentira, ahí continúa, casi un siglo después, lozana y en perfecto estado de revista.

¿A quién no le gusta que le cuenten una historia bien construida, intrigante y atrayente, aunque sea mentira? Si ya se sabe que los temas de la novela son cuatro o cinco, y que el cronotopo, y que la focalización, y que la analepsis, y que la polifonía... pero llega un momento, cuando se lee una buena novela (eso tan difícil de conseguir, y por tanto, tan escaso) que la voz que nos entra por los ojos tira de nosotros, algo en nuestro interior hace clic y nos desenganchamos de nuestra realidad para instalarnos en un universo de palabras y vivir unas horas con unos desconocidos que, a lo mejor, se quedan con nosotros para siempre. De eso nos hablan precisamente las dos novelas de Montero Glez (Madrid, 1965) que más han circulado (no he podido dar con su primera novela, *Al sur de tu cintura*), *Sed de champán* y *Cuando la noche obliga*, de la fascinación por el arte de narrar, que puede servir para entretener al personal, pero que también puede llegar a salvarnos la vida. Esto último le pasa a Luisardo, protagonista de *Cuando la noche obliga**, adolescente que cuenta, con gran eficacia, con mucho arte, al narrador de la historia los hechos que van acaeciendo alrededor de unos cuantos personajes que ambos conocen: «El Luisardo fumaba más que mentía, y mentía mucho. Era un embaucador, un charlatán que llenaba su aburrimiento con patrañas, historias poco ciertas donde no faltaban ingredientes escabrosos». Esta sarta imprecisa de mentiras, este relato de relatos que se bifurcan, se entretejen y espejean unos en otros contados por el Luisardo (por momentos Glez demuestra tener una imaginación pasmosa al enhebrar las distintas historias) dan forma a una trama que se enrosca sobre sí misma (cómo sabe Glez clavar las anticipaciones) y tira del lector al ofrecerse en una prosa de tono canallesco que nos trae con naturalidad lo sensual, lo sexual y lo moralmente obsceno. Cada personaje que entra en la

* *Montero Glez,* Cuando la noche obliga, *Barcelona, El Cobre, 2003, 248 pp.*

fabulación desmedida y certeramente controlada del Luisardo carga con su novela de fracaso y decepción, todavía frescos los costurones de un corazón casi siempre purulento. Quizás las bajas pasiones sean las más altas y estos personajes se dejan arrastrar por ellas (de ahí el título de la novela), aunque saben que deberán pagar algún tipo de precio. Por ahí se convierte la narración en tragedia y el mundo representado en un revoltijo de sangre, sudor y semen que casi nos salpica.

Como ya hiciera en *Sed de champán* con el gitano Charolito, Glez monta sobre la figura de este pícaro, traficante de poca monta por Tarifa y alrededores, «un pueblo que disfruta de su pasión habladora», toda una poética de la narrativa que a mí me ha recordado a la que despliega Juan Marsé en *Si te dicen que caí* (en lo que es otra de sus ya innumerables maestrías). Anoto sólo un par de ejemplos, puestos en boca del narrador, que bien podían haber salido de los labios de Sarnita: «Me quería mantener intrigado, el puta»; «Me preguntaba qué préstamos de la realidad había en la historia que el Luisardo me contó y qué parte de mentira había en todo aquello». Y conste que no hago aquí un reproche, sino que me refiero a lo que decía más arriba: poco importa la repetición de esquemas o fórmulas narrativas (que nunca son idénticas, por otra parte) cuando se tiene algo necesario que decir con una voz original (y de esto a Glez casi le sobra). Nos movemos, por tanto, en un laberinto de mixtificaciones que promueven dos muchachos (el Luisardo sobre todo), dos narradores indignos de confianza que celarán el acceso a la verdad verdadera, dejándolo todo nublado, en una sana ambigüedad, igual que se desdibujan las palabras tras el humo de los canutos que se fuman mientras cuentan y viven la aventura.

Porque hay mucha aventura y mucha intriga y mucho sexo, y mucho amor, y mucha sangre en este *thriller* que a algunos les recordará películas como *Airbag*, de Juanma Bajo Ulloa, o la más reciente *La caja 507*, de Enrique Urbizu, e incluso las primeras películas de Tarantino. Lumpen de estar por casa, putas proletarias, traficantes de medio pelo, políticos corruptos, travestis yonquis, asesinos chapuceros, viciosillos respetables a los que espera su *santa* en casa mientras pecan: tropa desangelada de perdedores a los que el Luisardo con su «imaginación infinita» maneja como quiere para mantener intrigado a su oyente y, por ende, a los lectores, obligándonos a no parar de leer, y a ver lo que se nos narra: «El Luisardo mantenía una carrera a muerte con la realidad, una carrera en la que su imaginación sacaba ventaja, la realidad, celosa, encajaría su golpe mortal, aproximando la verdad a la fábula y confundiéndola con ella».

Pero en esta carrera fabuladora, el narrador, bien por boca propia o por la boca de Luisardo, levantará acta de la mortal realidad cotidiana de los inmigrantes que cruzan en patera el Estrecho de Gibraltar. Es aquí donde Glez, sin descuidar la tensión estilística de la prosa ni moralizar, nos arroja a la cara la falacia y burla del estado del bienestar, las cloacas de la opulenta Europa: «luna tras luna, mientras unos van naciendo y otros desnaciendo, con el esfuerzo de todos hemos ido alcanzando las más altas cotas de miseria y de infecciones en el alma que hayamos soñado nunca. Podemos estar contentos». No sé si podemos estar contentos o no, pero hay que darle la razón a Glez cuando escribe entre nihilista y utópico: «El dinero siempre tiene la última palabra en cualquier lugar del mundo. Cosas de la globalización».

Como vemos, su crítica a la sociedad se amplía para desembocar en una refutación del destino (los dioses juguetones y malvados que maltratan a los humanos con sus golpes de azar) que se transmite mediante un dolorido sarcasmo cada vez que mienta la mitología. Pero tampoco se detiene el autor aquí. Su crítica de los mitos y de la sociedad de ahora mismo se complementa con el desprecio por la historia tal como nos la han contado «los bienpensantes y los biencomidos» representantes de la cultura oficial, a la que Glez opone «la otra cultura», la del pueblo llano entregado a la rutina del vivir que decide libremente qué hechos merecen halagar su novedad para convertirse en tradición.

Ribetes de malditismo aparte, *Cuando la noche obliga* es una novela tan sólida como poco edificante. Quizá porque nos muestra con rotunda verdad literaria (que es lo que, al fin y al cabo, cuenta) las grietas de una sociedad cada vez más superficialmente aséptica y encantada de conocerse. Como el Félix Romeo de *Discothèque*, Montero Glez ha puesto el foco de su prosa sobre aquellas noticias del *Telediario* que tanto nos acongojan... por un instante. Y es que quizá el sitio de las novelas, el sitio al que nos empujan hacia la secta, sea los límites de todo, más allá de la certeza y de la autocomplacencia, de la opulencia y de lo empírico. Esta última reflexión se la tomo prestada a Manuel Rivas, que la escribió, aunque en otro sentido, en el prólogo a *El secreto de la tierra*, otro que, como Glez, sabe de las miserias de los más y demás chapapotes. Que la literatura no va a cambiar el mundo, es claro, pero sí que puede cambiar el rumbo de unas cuantas vidas para que piensen que las cosas pueden ser de otra manera. Para que luego digan los de siempre que la literatura no tiene utilidad.

Marcos Maurel

El cruel espejo de Broch

El psicoanálisis practicado por un lego y cuyo paciente es él mismo, merece de la academia respectiva el adjetivo de salvaje o silvestre (*wild*). Es más o menos lo que hizo el padre de la criatura, Sigmund Freud, y no le fue nada mal. Hermann Broch cumple similar tarea y tampoco fracasa en la empresa[1]. Es puntilloso, inteligente y, como todo acto de minuciosa inteligencia, cruel. Se trata de unos textos redactados entre 1941 y 1943, en el exilio norteamericano. Está en la cuarentena, ha escrito sus novelas decisivas (la trilogía *Los sonámbulos, La muerte de Virgilio*), se halla inmerso en la guerra mundial que decidirá el futuro de las democracias y las dictaduras. Uno de los dos grandes sistemas dictatoriales del momento, el nazi o el soviético, habrá de sobrevivir. El nudo crítico no puede ser más complejo y ha llegado la hora del análisis. La tarea apunta a un doble objetivo: el alma y el mundo, por decirlo románticamente, en un vocabulario que a Broch no le queda impropio.

El narrador Broch demostró su talento de psicólogo. Acaso sus ficciones eran borradores de una introspección o ésta resulta ser el resumen de sus viajes por las almas ajenas que acaban por revelarse como propias en la construcción de un imaginario personal. Desde luego, todo empieza con la madre, que decide amar a su marido y al otro hijo y adjudicar estas identidades a ambos varones de la familia, dejando a Hermann en el rincón del vástago no querido. Ya de niño, el despreciado desarrolla fantasías suicidas y de ellas lo rescata la construcción de un platónico yo pensante, desprovisto de cuerpo y, por lo mismo, inmortal. De algún modo, su trabajo de escritor será la defensa omnipotente ante la muerte decretada por su familia, por el par de criminales (sic) que son padre y hermano, aparte de la gran figura siniestra de la madre, a la que odiará con esmero y de la cual se vengará con detalle. La historia de la literatura tiene otro ejemplo ilustre de esta filialidad dolida y rencorosa: Balzac, nada menos.

El cuadro es dramático, pero Broch se las arregla para convertirlo en una situación edípica ejemplarmente resuelta, si es que tal cosa existe. Convertirá su yo en un monumento literario y se declarará egocéntrico, o sea centro de un mundo construido al margen de la

[1] *Hermann Broch:* Autobiografía psíquica, *edición de Paul Michael Lützeler, traducción de Miguel Sáenz, Losada, Madrid, 2003, 221 pp.*

espantosa herencia familiar. Por otra parte, recogerá una de las grandes lecciones del psiconálisis, de sus lecturas freudianas y sus frecuentaciones de Federn y Adler: no hay subjetividad sin neurosis y tampoco, en consecuencia, hay cultura sin malestar. En efecto, la neurosis, bien investigada, aporta el descubrimiento de importantes elementos de la vida y, en el caso del escritor, de los mejores ingredientes para su cocina literaria. Más claro lo dice el propio Broch: «Cada uno se aferra a sus neurosis. Cada uno tiene miedo a perder sus neurosis. Y a los cincuenta y cinco años, uno se ha acomodado ya a sus neurosis».

La consecuencia mayor de estas premisas, en los textos aquí reunidos, es un inventario preciso y recortado de perfiles personales, un espejo que fuera, a la vez, un archivo de rasgos del alma. Broch rechaza cualquier oferta de felicidad como inmoral y acepta toda desdicha como ejercicio de la virtud (no olvidemos la raíz de la palabra: *vir*, varón); se siente indefenso, indeciso y aplaza cualquier compromiso; se ve derrotado por la familia pero se hace cargo de toda ella hasta el día de hoy, cuando sus parientes no existen fuera de su nombre de liderato; asume la profesión del padre y luego la abandona, situándose en el lugar del impostor y haciendo de la impostura una ética del escritor, el hombre que no está nunca en ninguna parte, que se propone siempre como disponible; somatiza con facilidad, desarrolla malestares crónicos y se aquerencia en ellos; el sexo contribuye a la amnesia, borra al sujeto y con él, su historia; es compulsivo como forma de salir de la indecisión, pero sus expectativas son normalmente de fracaso.

Desde luego, su relación con las mujeres («... todo ser humano y toda mujer...» desliza en alguna parte) ocupa un espacio privilegiado en el autoanálisis. Broch, como casi todos los varones, es deudor de las mujeres y, más aún, de la Mujer. La deuda por la vida, por la dación materna de la vida, puede traducirse en algo simbólico: la culpa. Si se acentúa por la tarea de la encantadora familia Broch, el énfasis está servido. Así es como nuestro analizado fue buscando, toda su vida, a una mujer de suficiente grandeza como para compensar el peso mortífero, que por paradoja, le había administrado su dadora de vida. Una mujer que lo salvara pero ¿de qué? Acaso, la Filosofía hecha mujer, la salvadora del mundo por medio de la idea y de la palabra. Es lo que él mismo denomina la mujer verdadera, digna de la monogamia estricta o de alternativas como el matrimonio blanco o el triángulo (Broch habla de anfitrionismo, recordando al personaje mitológico que compartió su esposa con un dios). No, en cualquier caso, la ramplona infidelidad, dejar a una mujer por otra.

Ante tales sombras agigantadas, Broch se compulsa a demostrar un exceso de virilidad, justamente porque su fantasía es la impotencia, el estar siempre en el lugar del despreciado y por debajo de lo exigible. Quien exige es una pareja que, obviamente, no se parece a su madre pero que ha de responder a un inexistente modelo de mujer querible. Torturado por los celos, en especial por los retrospectivos, sueña con ceder su mujer a otro hombre, descargarse de ella, huir.

Con todo, según la moral de la desdicha, el desamor le resulta productivo, en especial ante la evidente improductividad del amor. Productivo porque señala una pérdida y, en consecuencia, una falta, algo que ha de colmarse y que incita a producir. Es, de algún modo, como el exilio: un despojo forzoso que acaba en enriquecimiento.

Las mujeres que han atraído a Broch lo remiten a su infancia: o son altaneras, de elevada posición social, cultas y despectivas como su madre, o iletradas, protectoras y cariñosas como las ayas y las criadas de sus primeros años. El ideal no aparece porque si lo hace, se encuentra con una mujer intelectual, racionalista, eróticamente nula y tendiente a una frigidez que propicia la temida impotencia. Más que elegir mujeres, según manda el tópico de la actitud masculina, Broch es elegido por las mujeres, como si ellas fueran el elemento viril del juego. Latente y sin desarrollar, acecha la homosexualidad: ser la segunda mujer en el triángulo anfitriónico. No se dice en el texto, pero su biógrafo Lützeler lo ha averiguado: el padre de Broch tuvo una vida homosexual conocida por los hijos. Por cuanto se ha dicho al comienzo, tampoco el ejemplo paterno era deseable, aparte de la dificultad social de asumir unas costumbres sexuales heterodoxas cuando no delictivas.

En otro registro, el político y sociológico, Broch echa mano, también, de aportes psicoanalíticos. Su tiempo es de auge dictatorial y él entiende que el predicamento de los dictadores proviene de que proveen a las masas del sentimiento de seguridad que las democracias son incapaces de dispensar. La masa actúa a partir del terror, desde la más honda irracionalidad, y las propuestas racionales de la democracia son impotentes para atender a tan oscuros reclamos. Hay, además, un elemento místico en la historia: la salvación. El dictador se produce como redentor, lo que nunca se da entre los dirigentes democráticos, aptos, precisamente, para ser fusilados por un pelotón de redentores nazis o bolcheviques.

No obstante la reflexión anterior, Broch opta por los posibles ejecutados, por la tercera vía que se sitúa más allá de las posiciones dictatoriales de la Europa continental. Dicha tercera vía es la americana, la

sociedad sin esclavos, nacida, justamente, de una guerra contra la esclavitud. La sociedad que imagina se basa en un mínimo comunitario ético que permite pactar y entenderse, única manera de vivir en paz. Este es el punto débil de las democracias modernas, que se han convertido en una técnica de Estado pero son incapaces de resolver el problema de la voluntad política del elector, que no es técnico ni político, sino moral.

Más al fondo, el diagnóstico de nuestro mundo se amplía. Estamos en una dinámica de relativismos que se resuelven en términos maquiavélicos. Nada es absoluto y, por lo mismo, nada tiene consistencia. Un mundo inconsistente se torna fácilmente catastrófico. Broch, al describir su formación filosófica, apunta a compensar esta radical deficiencia de la modernidad. Quiere ser estricto en su crítica, como lo son los positivistas (Wittgenstein en clave de tal), pero sin ignorar lo decisivo del Valor (Scheler) que se despliega en una fenomenología de los valores (Husserl). Se trata de rellenar el espacio que tradicionalmente ocuparon la metafísica y la religión, pero en términos laicos porque la filosofía busca, en último término, efectos prácticos y se ve orientada hacia la política. Dios, el de siempre, ha muerto, pero no la impaciencia del conocimiento que llevó su nombre durante siglos. He allí el desafío contemporáneo: vivir sin Dios pero respetando su Lugar.

Broch vio en la literatura la vía regia de esa búsqueda de Dios en un mundo sin dioses, y se hizo cargo del peligro que entraña tal misión y cualquier sentido misional de la literatura: volverse didáctica y perder creatividad. Pero creyó en el destino como apertura del tiempo, ese «ser adelantado una y otra vez por los acontecimientos», según las palabras que el preciso traductor le adjudica. Por eso fue enemigo de los sistemas, en especial del determinismo histórico materialista que pretende haber alcanzado un grado absoluto e infalible de validez, ignorando que el socialismo por él propuesto, más que una economía política, es una psicología antropológica. Por ello cabe rescatarlo, en tanto la economía colabora con un sistema de valores, a condición de que permanezca abierto. Todo sistema cerrado, fatalmente, llega a un punto de saturación y se desmorona o lo autodestruye su propia locura omnipotente.

Estos apuntes de Broch muestran de modo ejemplar cómo un sujeto individual, analizado con rigor, da con la historia de su tiempo y entrega a la posteridad –en el caso: nosotros– un diagnóstico eficaz de la época, sin tratamiento fijo. Tal es la tarea del intelectual: pensar por y para los demás pero no decidir por los demás.

Blas Matamoro

El vuelo del águila*

Si fuera un animal, le gustaría planear sobre la tierra y vivir en las alturas; ser un águila. Es la respuesta de Hans Magnus Enzensberger (Kaufbeuren, Baviera, 1929) a la última pregunta de una larga entrevista mantenida con Paula Izquierdo poco antes de recibir el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades 2002. Su talla intelectual, su abierto cosmopolitismo (ha vivido en Noruega, Italia, EEUU, Cuba, México, la antigua Unión Soviética y Alemania), su labor traductora y recopiladora de la poesía de medio planeta, su inquietud por cuestiones sociales y el marcado componente ético de su obra creadora en múltiples géneros expresivos son quizá los rasgos que mejor definen a este prolífico escritor alemán cuyo autor favorito fue Diderot.

Tras dedicarse a diversos trabajos ajenos a la literatura, Enzensberger ha reunido una de las obras más interesantes en el actual contexto cultural europeo indagando en múltiples formas de expresión: el diálogo socrático, recuperado en *Diálogos entre inmortales, muertos y vivos*; el reportaje (muy interesantes los escritos en España para el diario *El País* en 1985 bajo el título *Cristales rotos de España*); el montaje teatral, como por ejemplo *El juicio de La Habana* o *El filántropo*, en los que el material histórico adquiere una mayor elaboración literaria; el artículo periodístico, a destacar las recopilaciones de *Política y delito*, *¡Europa, Europa!* o *Zigzag*, y la poesía. Esta diversidad confluye en una misma agilidad de pensamiento que huye de la disposición lineal y homogénea. Enzensberger prefiere una exposición zigzagueante como la propia evolución histórica a la hora de abordar temas tan diversos como la dictadura de la moda, el lujo y el derroche de la sociedad actual, la política cultural de los entes públicos, los intelectuales al servicio del poder, la guerra civil de Uganda, la situación de Bosnia o la dictadura de Sadam Hussein. Y tras dedicarse a todos estos temas durante años, fue *El diablo de los números*, escrito como mero entretenimiento para familiarizar a su hija con las matemáticas, el libro que le otorgó reconocimiento con más de doscientos cincuenta mil ejemplares vendidos.

Pero «la poesía es el núcleo de mi vida», afirma en otra ocasión. Entra en juego con el poema otro tiempo y será en él donde se manifieste su identidad de águila. Una poesía, la suya, calificada por él

* *Hans Magnus Enzensberger,* Más ligero que el aire, *Traducción y prólogo de José Luis Reina Palazón, La Poesía, Señor Hidalgo, Barcelona, 2002, 209 pp.*

mismo como «utensilio de uso», poesía que debe provocar y causar reacciones, elaborada desde una conciencia histórica que se mantiene planeando sobre lo que escribe, no ocultando sino haciendo obvia esa distancia que denomina «ironía objetiva» y que le permite percibir los detalles desde las alturas. Iniciada en 1957 con *Defensa de los lobos*, su producción poética abarca títulos como *Mausoleo, El hundimiento del Titanic, Pura música, Quiosco* y el reciente *Más ligero que el aire*, del que José Luis Reina Palazón nos entrega una versión prologada con claridad a la hora de acercarnos a las claves del libro: «Culmina una nueva etapa comenzada con *Pura música* y *Quiosco*. Y no es que en ella sea todo pura música desde un insólito quiosco en el duro paisaje urbano. Continúa la crítica de nuestro mundo imposible y se pregunta aún por el posible descanso de él en el malabarismo del lenguaje, en el juego de la inteligencia, en el engaño del arte, etc. Todo lo que pueda salvarnos de la perfecta paz capitalista [...], donde todo parece estar bajo control y nada lo está, lleva consigo la denuncia de la adaptación, basada en la falta de curiosidad más allá de los deseos elementales (...). Todo dicho con una ironía maestra, no por sabia menos cortante». Desde esta perspectiva, la conciencia poética recurre al valor de las cosas mínimas, aquello que se queda al margen del gran proyecto en marcha del progreso. Y es ahí donde puede encontrarse la verdad como alternativa a la feroz discontinuidad del caos de los sucesos: en lo no articulado, en lo perdido (los restos del naufragio del *Titanic*), en lo fallido: en lo que queda al margen y no se mueve, como el mendigo del poema «Mercado mundial» tirado en la acera o la pluma de ave en «Terminal B, Salidas». Aquello que es más ligero que el aire, una pelota de tenis cuando sube, el helio, los números imaginarios, la corona radiada de los imanes, los dirigibles, el humo azul del último cigarrillo o lo que quedará de nosotros cuando estemos bajo tierra.

Frente al poder demiúrgico del poeta al modo de Goethe, Enzensberger, hijo de su tiempo, el nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial, desde el sentimiento de la propia indefensión, no concibe la poesía como un hablar absoluto sino como un terrenal uso de la lengua para dirigirse a alguien. En su momento, y al igual que Heinrich Böll o Günter Grass, formó parte del Grupo 47, promovido por Alfred Andresch al terminar la guerra para intentar marcar un momento cero de la literatura y devolver al idioma alemán cierta dignidad. El grupo se reunía semanalmente en torno a la «silla eléctrica» por la que pasaron centenares de escritores que leían sus trabajos ante los demás recibiendo comentarios, críticas y un premio

por sesión. El intento del grupo de reconquistar la autonomía del arte exaltada por Rilke y Stefan George se hace patente en uno de los pilares, junto a Brecht, de la poesía de Enzensberger: Gottfried Benn, maestro del lenguaje realista a pesar de sus intentos esteticistas, al menos en la lectura que de él hace Enzensberger.

Surge entonces, en la década de los cincuenta, una línea de esteticismo pesimista en la poesía alemana, una autoconciencia lingüística, fruto de la lectura de Heiddegger, que refleja una manera de sentir ya presente en la Nueva Objetividad de los años veinte y treinta. Poetas como Paul Celan, la austriaca Ingeborg Bachmann, Ernst Meister y Günter Eich siguen este camino que llega al límite volviéndose más realista, realismo que se impondrá como método de indagación del desfase entre el individuo y la sociedad a partir de la década de los sesenta. La literatura se politiza en Alemania porque surge un nuevo clima anímico promovido en parte por la recesión económica y los problemas laborales, afectando sobre todo a los denominados «trabajadores invitados» o «huéspedes», eufemismos de la masiva inmigración de trabajadores occidentales, muchos de ellos españoles. Se percibe una impaciencia y discrepancia en los escritores que ya no se contentan con ser bufones tolerados por el sistema y radicalizan sus posturas. En el ámbito poético se diluye la interiorización y surge una poesía continuadora de la lección cínica de Brecht. Enzensberger será el autor más radical de esta tendencia. Del surrealismo inicial deriva hacia un objetivismo creciente que acaba convirtiéndole en continuador del tono épico de Brecht. La poesía no cumple ya un fin en sí mismo sino que se pone al servicio de otros fines. En *Más ligero que el aire* encontramos el mismo sentido de la sátira poética de Brecht, la protesta y la crítica contra la ideología neoliberal, siempre en defensa de un credo humanitario. Pero Reina Palazón nos avisa de las diferencias que singularizan a Enzensberger respecto de Brecht: «un carácter intelectual de su poesía, una aversión contra lo plebeyo, tan agradable a Brecht, y sobre todo un escepticismo básico en toda su obra frente al esquematismo ideológico. Lo que en Brecht es sí o no, es en Enzensberger la confluencia de ambos». Poeta de estilo *docto*, lúdico y moral, como lo define el propio Palazón Reina. Eludiendo todo dogmatismo, Enzensberger entiende que la conciencia que sostiene a la poesía es una conciencia histórica, y ésta ha de ser una conciencia activa, alejada de los fetiches y sometida a constante reflexión. Desde estos criterios funda en 1965 la revista *Kursbuch*, en la que desacraliza la poesía y su valor de fetiche como algo pretendidamente

eterno, por tanto inactivo: «Las personas suelen pensar que la música pop no es poesía. Pero basta escuchar a Bob Dylan para saber que sí lo es. Hay una idea académica de la poesía que es aberrante. Se cree que ésta debe ser una cosa misteriosa, inaccesible o que debe generar interpretaciones para poder ser captada. Eso es una superstición académica».

Más ligero que el aire es una muestra excelente de lo que Enzensberger entiende por poesía moral y de su actitud ética ante el mundo que le toca vivir. Pero también de su sentido del ritmo y de su oído. No en vano, hombre de múltiples paradojas como corresponde a las conciencias astutas, ha llevado a cabo la traducción de Góngora al alemán.

Jaime Priede

El impuro amor de las ciudades*

«Tengo el impuro amor de las ciudades / y a este sol que ilumina las edades / prefiero yo del gas las claridades», dice el soneto «En el campo» de Julián del Casal, quien compone, con Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, José Asunción Silva y Manuel Gutiérrez Nájera, el marco que se ha fijado el profesor granadino Álvaro Salvador Jofré para discurrir sobre la incidencia en la obra modernista hispanoamericana de uno de los motores de la estética decimonónica y finisecular, el de la paradójica relación del artista con la ciudad moderna, «el impuro amor de las ciudades», concepto éste que formula y analiza Charles Baudelaire en su célebre ensayo breve sobre el dibujante Constantin Huys, *Le Peintre de la vie moderne*. El presente volumen propone, pues, una «Introducción», cinco capítulos, un «Apéndice» en el que figura una valiosa selección sobre el tema sacada de la obra de los autores citados; y la «Bibliografía»: «Fuentes», «Obras de carácter general» y otras específicas sobre el tema, constituyendo el conjunto tan sólo una selección, ya que en las notas del cuerpo del ensayo figuran muchos otros títulos, lo cual enriquece la enjundiosa lectura de las reflexiones y de los análisis de Salvador Jofré. Con riguroso método, este autor enuncia propuestas que resultan de análisis de suma eficacia, reserva y honestidad, ya que practica aquello de que nadie posee la verdad real y definitiva. Así, primero, el lector irá descubriendo otras opiniones que se acercaron al tema,

* El impuro amor de las ciudades (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano), *Álvaro Salvador Jofré, Premio Casa de las Américas 2002, Ensayo artístico-literario, La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002, 278 pp.*

conjuntamente con las que propone el ensayista. Se anticipan las propias voces de los poetas modernistas en breves citas insertadas en el texto, voces que se oirán en el «Apéndice» de manera más amplia. Luego, andando con acierto y tino por los senderos de la contextualización y de la adecuación respecto de la mentalidad que supo construir la estética literaria modernista que da cuentas de la ciudad, se le propone al lector que siga por senderos y matices de lo que Salvador llama «la transformación general del inconsciente colectivo que provoca el tremendo cambio experimentado por las ciudades durante el último tercio del siglo XIX, y que igualmente abre una nueva escenografía para las relaciones interpersonales, un nuevo sentido en la percepción de la colectividad y la subjetividad». El andar metódico y a la vez respetuoso del lector lo induce a éste a que realice una valoración personal y altamente productiva de la cuestión. Justo es reconocer que sólo los ensayos que de verdad cuentan logran un método ensayístico así, poco frecuentes pues, y entre ellos figuran los de Rafael Gutiérrez Girardot, por ejemplo, a quien el volumen le está dedicado. Para lograr rotundamente el análisis, Salvador visita Buenos Aires, Bogotá, La Habana y México, reveladas en su cronología decimonónica por citas breves y por textos recogidos en el «Apéndice» que ponen de relieve el enfoque: los de un Darío testigo sensible de la nueva realidad, del moralista estético que se nos revela José Asunción Flores, del magnífico cronista que fue Gutiérrez Nájera, y de Julián del Casal, «paseante iluminado» por La Habana y por su siglo. A modo de corolario al análisis, cierra el volumen una interesante serie de fotografías de las ciudades mencionadas en los finales del siglo XIX.

El lector de hoy va recogiendo cómo los escritores modernistas asumen el papel de transmisores y de guías en la modernidad de entonces. Papel que se justifica ampliamente ante la esencia paradójica que nutre la naturaleza misma de la modernidad: el estar hecha de lo pasado, inmutable y tradicional, como también de lo cambiante, de lo que aún no existe totalmente porque no ha vivido la prueba de los siglos. Paradoja reveladora que construye lo nuevo sin romper lazos, lo nuevo como un hijo sabio que hubiese decidido aceptar la experiencia paterna para no perder tiempo en formar su propia experiencia en el propio entorno mental y concreto que es el suyo. Para vivir tal paradoja faltaban guías, críticos y admiradores a la vez ante lo moderno, con quienes aprender a valorar el esfuerzo que consiste en elaborar un alfabeto para nuevas palabras de una nueva belleza, con quienes vivir la experiencia de la nueva belleza. Salvador Jofré mues-

tra, pues, por qué y cómo así lo hizo el modernismo y qué dimensión cobró su logro. La obra modernista, en pleno ejercicio ataráxico epicúreo y pirrónico a la vez, camina en elocuente silencio por el misterio de la condición del hombre, como membrana sensible y atenta a las más pequeñas solicitaciones del entorno, creando obras de y para su tiempo.

Asimismo y a su vez, Salvador nos sirve de guía en esa su doble voluntad, anunciada desde la «Introducción», y que consiste en, por un lado, «aventurar que en la construcción del espacio artístico del fin del siglo, la gran ciudad y sus efectos ocupan un lugar central, incluso imprescindible», y para ello el punto de vista historiográfico y sociológico revela matices nuevos en lo que fue la relación entre escritores modernistas y el nuevo espacio urbano; y por otro, dejar que sean los propios escritores los que nos hablen de ese sueño que fue para ellos la ciudad moderna. Apoyándose en estudios urbanísticos, económicos y sociales relativos a las grandes capitales, unos de la época y otros actuales, siempre reflexionando con ambos, ligando economía, política y estética, poniendo de relieve la relación entre el espacio estético interior (la composición poética) y el espacio exterior (la ciudad en su función social), Salvador elabora su opinión con objetividad y en compañía de las voces modernistas. El resultado consiste en generar en el lector la empatía que de seguro llevará a muchos a seguirle. El lector atraído por las andaduras de la estética paradójica modernista ante la gran ciudad decimonónica y finisecular descubre que, si ya lo había intuido, ahora lo confirma, los modernistas aportaron una «sensibilidad creadora», que «reinventa la ciudad», incluso en los aspectos «pertenecientes al submundo infernal de la ciudad moderna», y en «la manera de vivirla», de presentarla «internalizada», desde «la subjetividad y sin establecer nunca una relación real con ellas». Ahí están, pues, testimonios paradójicos, la obra periodística dariana, la de Gutiérrez Nájera y de Julián del Casal, y la que desarrolla Silva, por ejemplo, en la «Carta abierta a la señora de Portocarrero» y en la novela *De sobremesa*, obra en la que el colombiano y el nicaragüense se reúnen bajo el signo de Des Esseintes, el personaje de *À rebours* de Huysmans, pseudónimo que empleó Darío para firmar sus crónicas en *La Tribuna* de Buenos Aires. Testimonios estéticos que actuaron como reveladores para sus lectores, tal y como, estoy seguro, Álvaro Salvador Jofré habrá logrado con los suyos hoy.

Enrique Marini Palmieri

América en los libros

Diálogos en un tejado, *Jorge Edwards, «Crónicas y semblanzas», Barcelona, Tusquets Editores, 2003, 332 pp.*

Edwards, nacido en 1931, es un conocido cuentista y novelista chileno que ha adquirido además justa fama como memorialista. *Persona non grata* (1973), un libro censurado por la izquierda a raíz de su versión sin contemplaciones de la Cuba fidelista, es uno de los más agudos testimonios políticos de nuestra época. Y de los más actuales.

De otra parte *Adiós, poeta...* (1990) se volvió un imprescindible y conmovedor testimonio de su relación de muchos años con el poeta Pablo Neruda, con quien compartió como ministro consejero el período en que Neruda fue embajador en Francia, durante el gobierno de Allende. Documento excepcional, por la agudeza de sus retratos, las sabias lecciones otoñales del otrora poeta estalinista y por recrear, con irónica empatía, toda una época a través de esta figura entrañable. Época de dolor y autocensuras, no hay duda, pero también de copiosa y vital poesía.

Ahora esta antología de sus crónicas y ensayos abarca, con pulso bien afinado, lecturas, lugares, rescates, polémicas e incidentes, como el caso, por ejemplo, de la detención de Pinochet en Londres, por quien, a fuer de buen escritor, es también diplomático de carrera y abogado experto en ciencia política de las universidades de Chile y Princeton.

El libro cobra así un valor añadido pues no sólo habla de Maquiavelo, Víctor Hugo y Wittgenstein, con información ya decantada y curiosidad por aprender, sino que también Azorín, Nicanor Parra, el muro de Berlín y las torres gemelas conviven en su mirada abarcadora.

Es el carnet de un escritor, vivo ante el mundo, y la reflexión moral de un chileno, que opuesto desde un primer momento a la dictatura de Pinochet, afronta las conflictivas perplejidades de una transición democrática cercada, a derecha e izquierda, por extremismos ciegos, pero no por ello menos capaz de hacerse justicia a sí misma, en su autónoma madurez.

Libro reposado, como una buena charla de sobremesa, con licores y anécdotas, de quien ama París por sobre todas las cosas, es también un sagaz e independiente análisis de las relaciones, a veces tan desiguales, estereotipadas y paternalistas,

que europeos o norteamericanos establecen con América Latina. Sin olvidar la otra cara:

> «El desprecio a rajatabla y sin mayor análisis del capitalismo anglosajón, el de Calibán, unido a una especie de nacionalismo continental y de raíz supuestamente "latina", redujo nuestra capacidad de análisis y de autocrítica rigurosa. Nos convertimos en el continente de la autocomplacencia, de la vaguedad, de la palabrería, y pareció que siempre habíamos sido así» (p. 287).

De estas páginas también emerge un Chile singular, de mujeres como «Madame Errázuriz», que conoció a todas las figuras de la vanguardia europea, de Apollinaire a Stravinski, y quien no vaciló en apoyar económicamente a Picasso y Blaise Cendrars, cuando tuvo dinero y cuando era original y altruista hacerlo así.

Fragmentos, en ocasiones, de sus futuras memorias, al referirse a sus compañeros de generación (el poeta Teillier, el dramaturgo Jodorowski) o esbozos documentales de los temas que tratara en sus novelas, como el de Fausto, este libro hace honor a una ya larga tradición latinoamericana de cronistas cosmopolitas que desde nuestro padre Rubén Darío recorrieron países y gente con alerta enfoque y solvente cultura. Nos permite vivir en muchos mundos pero también nos impide olvidar que quien lo escribe es un chileno ciudadano del mundo. Su madurez, quien lo duda, es también la de su país.

Juan Gustavo Cobo Borda

Desde un punto de vista lógico, *Willard Van Orman Quine, segunda edición revisada con un nuevo prólogo del autor, traducción de Manuel Sacristán, prólogo a la nueva edición española de Jesús Mosterín, Paidós, Barcelona, 2003, 258 pp.*

Tras la segunda edición de 1961, Quine ha lanzado esta versión de su ya clásico libro, en 1980. Estas fechas señalan que perdura una suerte de breviario del formalismo lógico y su definición dentro de los espacios de la filosofía del siglo XX. Se trata de analizar el lenguaje desde el lenguaje, en su inmanencia funcional, prescindiendo de su dimensión referencial. No importa tanto lo que realmente existe –una de las obsesiones de la metafísica desde que existe tal cosa– sino aquello que tiene la existencia que convenimos reconocerle por medio del lenguaje, que siempre es determinado lenguaje, determinada lengua.

La pura forma lógica del mencionado lenguaje tiene un fondo de tautología. Wittgenstein, entre tan-

tos, ya lo advirtió y, con ello, planteó la necesaria relación de la palabra con el ser, es decir no la lógica del decir sino su ontología. En efecto, las palabras pueden reconocer géneros de objetos que pertenecen a su afuera, pero también pueden significar algo que no nombran. O sea: son dadoras de ser y esto las compromete ontológicamente.

Quine no saca los pies del tiesto pero advierte que, más allá de los límites impuestos a su investigación, hay otra cosa. Por eso, se libera del dogmatismo positivista lógico que evita las preguntas sin respuestas y la lógica de lo inefable o lo infinito. Porque inefable e infinito también son palabras y otorgan alguna calidad de ser a ciertos objetos, motivos o no de experiencia sensible. Hay enunciados analíticos y compromisos ontológicos, como el mismo Quine los define. Y hay la naturaleza de lo lógico, que ha de ser observada desde fuera, desde una instancia epistemológica que le vale de fundamento pero también de crítica. No hay palabra que no esté sometida a la crítica de otra palabra y así sucesivamente. Podemos fijar límites a la disciplina verbal que practicamos, pero no al medio –ambiente e instrumentos– en que actuamos, el lenguaje.

B. M.

Los libertadores: la lucha por la independencia de América Latina 1810-1830, *Robert Harvey, Barcelona, RBA Libros, 2002, 572 pp.*

Esta obra, cuyo original inglés se publicó en 2000 con el título de *Liberators*, narra la gesta de los venezolanos Miranda y Bolívar (toda la primera mitad del libro), el argentino San Martín, el chileno O'Higgins, el mexicano Iturbide, el escocés Cochrane y el portugués Pedro de Braganza, Pedro I. Esta es la gran sorpresa: que a los libertadores hispanoamericanos se les haya añadido el gran marino y pirata británico así como el primer Emperador de Brasil. Ello, claro está, nos ensancha considerablemente el panorama a los hispanohablantes acostumbrados a aprender, a nivel escolar, solamente las historias más específicamente nuestras con planes de estudio que otorgan una importancia desmesurada a personajes europeos no siempre comparables con los «añadidos» antedichos. Harvey, claro está, trata también con cierta abundancia de otras figuras importantes de las guerras de la Independencia, como los venezolanos Páez y Sucre. Pero la mayor contribución para el público lector hispanoamericano es la biografía increíble de Pedro I que, además de una colección de sabrosos episodios anecdóticos, deja el recuerdo de una lección de sabiduría política. La historia escolar se

escribe centrándola en grandes personajes, para mejor adaptarse a la psicología del niño y del adolescente. La historia científica se centra en hechos y épocas, en el trasfondo económico e ideológico, en resumen, en todo lo que va más allá del individuo, por importante que éste sea. El norteamericano Harvey, si bien aparentemente sigue el primer modelo, acopla a cada personaje importante un arsenal de datos históricos que proporcionan un marco propio del segundo modelo. No es ello el menor encanto de su libro. El retroceso temporal que implica la inclusión del trasfondo histórico es también la causa de que la narración empiece con la vida novelesca de Miranda, el precursor.

Los norteamericanos son expertos en hacer agradable una lectura científica; basta comparar sus publicaciones científicas sobre arqueología, por ejemplo, con las de otra lengua como el alemán, para ver hasta qué punto las primeras permiten una lectura más corrida, sin la interrupción de larguísimas notas eruditas, etc. Tanto más visible serán esas cualidades en este libro que cita (de la larga bibliografía colocada al final) solamente el mínimo absoluto, con la intención de hacer obra científica pero de divulgación. Del mismo tenor son también las otras obras recientes del autor sobre temas relacionados con este: una biografía del marino escocés (*Cochrane: The Life and Explits of a Figthting Captain*) y otro sobre la guerra de independencia norteamericana (*A Few Bloody Noses – The Realities and Mythologies of the American Revolution*). Detrás de la reconstrucción de un episodio, una campaña militar o una vida, se adivina a un historiador muy ocupado por mantener el equilibrio de la objetividad, por evitar que el brillo de la anécdota haga pasar a segundo plano la importancia de la persona o de su acción, y todo ello sin dejar de presentar siempre, sobre todo a modo de balances parciales, las opiniones claras de quien, con sus estudios minuciosos, tuvo ocasión de formárselas y fundamentarlas. El conocimiento de Harvey no es puramente libresco sino también de viajero, observador atento de climas y geografías, lo que le permite seguir la huella de los Libertadores por todos sus paisajes. El libro, de lectura absolutamente recomendable, va ilustrado con seis mapas; en la edición española (bien traducida) faltan, sin embargo, las 38 fotos del original inglés.

Amorável Copacabana, *María Augusta Machado, Río de Janeiro, César Medeiros, 2002, 110 pp.*

Machado es una museóloga brasileña que, antes de retirarse de la vida laboral, realizó diversos pro-

yectos y publicaciones de contenido histórico y folklórico, particularmente sobre religión popular. Su vinculación personal de decenios con el vecino país de Bolivia parece haber sido el factor desencadenante de esta última obrita suya que vincula, por su nombre, una famosa zona de playas de Río de Janeiro con el también famoso santuario preincaico situado en una isla de la parte boliviana del lago Titicaca. En este segundo lugar, el ídolo del templo isleño de Kopacawana representaba a un ser mitad pez y mitad humano. Los incas sustituyeron su religión por la del sol. La divinidad nativa de la fecundidad fue asimilada luego sincréticamente por los españoles a la Virgen cristiana. Nuestra Señora de Copacabana fue una de las dos vírgenes morenas más famosas del continente (la otra fue la mexicana de Guadalupe), y el templo prosperó como centro de peregrinaciones; la Virgen alcanzó fama de milagrera, y el descubrimiento de los fabulosos yacimientos de plata de la vecina región de Potosí llevó mucha riqueza también al templo andino. Mucho tiempo después, en la época en que el reino de Portugal estuvo unido al de España por la fusión dinástica (1580-1640), se construyó en las afueras de Río de Janeiro (San Sebastián del Río de Enero) una modesta ermita dedicada a Nuestra Señora de Copacabana; en el siglo XIX se fundó una hermandad del mismo nombre; con el tiempo, el nombre biensonante pasó a designar la zona misma. El templo actual se inauguró en 1919, pero no llegó a ser nunca un centro de peregrinaciones. Curiosamente, el culto de la Virgen boliviana no había llegado directamente del país vecino sino de Portugal, donde se la veneraba como Santísima Virgen de las Indias. Al Brasil la llevó un rico cristiano nuevo.

Luego de reseñar el desarrollo inicial de las dos zonas que comparten el topónimo de Copacabana, Machado dedica varios capítulos a comentar las novedades que se fueron introduciendo en el sitio brasileño a lo largo de los siglos, e ilustra algunos de estos avatares con dos pinturas de la acuarelista carioca Anna Vasco (1881-1938). Otro avatar va ligado a la palabra «bonde» que se creó en la época de los primeros ferrocarriles para designar el billete (del inglés «bonds» porque las primeras empresas fueron británicas) y luego los vagones mismos de tren o tranvía; quizás la autora no sepa que el término pasó a Argentina en la variante «bondi» para designar el tranvía, cosa que tampoco sabrán probablemente los argentinos contemporáneos. Finalmente, el culto de la virgen morena se vinculó en los años 50 con la colonia boliviana residente en Río de Janeiro. A título de epílogo, un boliviano residente en Brasil (José Luis Guzmán Saa-

vedra) dedica numerosas páginas precisamente a esta vinculación, además de haber escrito el breve primer capítulo sobre el santuario del Titicaca. También la Introducción es de pluma ajena (Carlos Lessa) y abunda en datos históricos, y la autora intercala asimismo una narración sobre el santuario boliviano («Cien por uno») extraída de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. El total es un librito de lectura amena e informativa.

Agustín Seguí

Relatos y poemas para niños extremadamente inteligentes de todas las edades, *Harold Bloom, varios traductores, Editorial Anagrama, Barcelona, 2003, 694 pp.*

El amor por la literatura tiene estas cosas, se desborda por donde uno menos lo espera, en apasionada cadencia, en un temblor que a duras penas logra controlar el rigor de la reflexión. A lo largo de la vida uno va leyendo como quien respira, descubriendo cómo el asombro va trenzando nudos y más nudos que conforman el tapiz de nuestra emoción. Los libros son el envés de un existir que se pregunta, que indaga, que sueña, que anhela en el más allá de la imaginación, donde habita el prodigio de la maravilla. Su lectura nos exige una responsabilidad, una correspondencia que interprete debidamente los signos que cifran el misterio del vigor creativo. Tiene razón Steiner, leer es un acto de amor. Sólo así se puede llegar a entender su verdadera dimensión, el protagonismo que ha tenido y tiene en la vida de tantos hombres y mujeres.

Para Harold Bloom (Nueva York, 1930), uno de los grandes gurús de la crítica literaria actual, este libro supone la culminación de una larga pasión. Es antología y autorretrato, fe de vida y puesta al día de su rebatido pero ya clásico *El canon occidental* (1994), pero también de *Cómo leer y por qué* (2000) o de *El futuro de la imaginación* (2002) –todos ellos publicados en Anagrama–, a los que sin duda completa. La perspectiva parece distinta –desde la literatura infantil–, pero sólo lo parece. Bloom está empeñado en que, niños o no, leamos y releamos unos textos que son el cimiento de nuestra cultura, de nuestra imaginación, de nuestros sueños, de nuestra educación. Sólo si dejaran de leerse vendría lo peor: la degradación de la inteligencia, la analfabeta y estúpida barbarie de la que no es mal avance mucho de lo que vemos en televisión.

Relatos y poemas para niños... es, en definitiva, una selección de textos que sirve de atinada iniciación e incitación a la lectura. ¿Demasiado centrado en la literatura anglosajona del siglo XIX? Tal

vez, pero eso ni le quita ni le pone. El conjunto comunica un gozo que es en gran parte autobiografía del antólogo. Bloom nos contagia de su pasión lectora. No es otro su propósito. ¿Qué más le podemos pedir?

Guillermo Urbizu



Los libros en Europa

Carlos II el Hechizado. Poder y melancolía en la Corte del último Austria, *Jaime Contreras, Temas de Hoy, Madrid 2003, 357 pp.*

«Este libro no desea presentarse en público con ínfulas innovadoras», especifica su autor. Jaime Contreras, catedrático de Historia Moderna, sabe bien que la ciencia histórica, como todo conocimiento, procede por acumulación selectiva, y, por eso, lo que describe o narra descansa sobre un enorme caudal de fuentes, muchas ya conocidas. Básicamente, se asienta sobre elaboraciones anteriores muy sólidas, como son los estudios de Maura y Kamen –los que sigue de cerca por considerar que se trata de aportaciones imprescindibles–, pero también tiene en cuenta la larga serie de estudios que más recientemente se han hecho sobre su personaje. Tampoco olvida recoger las críticas de unos autores y otros, buscando incidir en el espacio de la controversia.

Con este riguroso trabajo, el profesor Contreras ha buscado comprender la persona y el entorno de Carlos II en su función soberana, y la incidencia, en sus reinos y señoríos, de sus decisiones y de sus inhibiciones. Este esfuerzo de comprensión, asegura que no le ha producido ningún síndrome de Estocolmo, como a menudo ocurre a los biógrafos respecto de las personas que biografían. «No hay aquí –dice Contreras–, en el relato presente, ni fobias ni filias; ni hacia el Rey, ni para los personajes más cercanos a él. Solamente comprensión del entramado de relaciones que unos y otros mantuvieron».

El estudio se centra, en primer lugar, en las figuras de Felipe IV y de su esposa Mariana de Austria, padres del biografiado y personajes fundamentales para entender al propio Carlos II. Lugar importante también ocupan, el «bastardo» don Juan José –el medio hermano del protagonista–, la nobleza levantisca y mezquina, los confesores –como controladores de las conciencias regias– y otros agentes de las distintas facciones en lucha por el poder. Felipe IV ya anciano, preparándose a bien morir, analiza su conciencia: pecados de omisión, sobre todo ese abandono del deber regio, esa voluntad liviana que le ha impedido siempre reflexionar objetivamente sobre los múltiples problemas de su monarquía, la desconfianza íntima de sí mismo que le empujaba a sentirse fascinado por los hombres de verbo fácil y de ingenio agudo... Y su testamento va a leerse muy pronto: la Reina sería la gobernadora y tutora hasta que el Rey cumpliese los catorce años, y sus poderes habrían de ser plenos. Doña Mariana gober-

naría con el consejo de una Junta de Gobierno cuyos miembros lo serían en tanto que representantes de las más altas instancias del Estado.

Contreras cuenta cómo las personas que asistieron a la lectura del testamento del Rey recién fallecido no pudieron sentir sino inquietud por el futuro. Porque los que habían sido elegidos como miembros de la Junta no conocían bien ni sus funciones ni el talante político de la Regente; los otros, los excluidos, sintieron dañada su estima y entendieron que ésta no podía calmarse sino tras la satisfacción de sus ambiciones.

Los hombres elegidos por el monarca difunto deberían trabajar bajo la autoridad de la Reina, doña Mariana, una mujer hasta el momento recluida en el gineceo de palacio, sin contacto con el exterior y cuya función política principal había sido engendrar y parir príncipes herederos. Doña Mariana, apenas sabía del mundo exterior, y de los hombres políticos que habían trabajado con su esposo, sólo conocía algunos detalles que, sin duda, se los proporcionó su confesor, el padre Everardo Nithard. La Regente sólo entendía de las prerrogativas de su alta condición. Había sido la esposa de un Rey; era madre de un príncipe, pronto Rey, que debería mantener enhiesta su dinastía. De costumbres, formas y leyes de los reinos hispánicos nada entendía ni le interesaba. Pertenecía, por voluntad de Dios, a la Casa de Austria, y esto sólo bastaba para su estricto entender.

De don Carlos, el heredero, el autor destaca su carácter melancólico y abúlico, su amodorramiento, sus temores y sustos con que le maleducaron, la confusión de las voces contrarias que oscurecieron su discernimiento, la piedad voluptuosa y sensiblera, siempre inoperante, que hacía multiplicar su desconfianza y aumentar su inseguridad. Por ello sucedía que, con mucha frecuencia, Su Majestad adoptaba actitudes tercas y agresivas a las que seguía, luego, un desfallecimiento prolongado del ánimo. «La conciencia del rey Carlos –concluye–, eran tan débil y sensible como exigente y dura».

Esta manera de ser es la que facilita que su hermanastro, gran manipulador de los sentimientos ajenos, le llegue a dominar en su totalidad. «La personalidad abúlica del Rey –puntualiza Contreras–, habría de quedar anonadada por el impetuoso carácter de su hermano. Pocas personas llegaron a concentrar en sí tanto poder como el que consiguió tener don Juan». Efectivamente, desde el día en que don Juan José encabezó la conjura de la nobleza y decidió, con el aplauso de las gentes más humildes, desafiar la legalidad de la Regente y de la Junta, impuso un férreo control de don Carlos.

El «bastardo» es presentado como un personaje terco y vanidoso que, preso de sus orígenes, practicó la demagogia más descarada mediante la destreza que demostró como manipulador de multitudes.

Pero los que salen peor parados en el libro que comentamos son los nobles, calificados de casta levantisca y mezquina que sólo tenía un objetivo: medrar políticamente a costa de una monarquía debilitada. «Ensimismada en su orgullo de casta –dice el autor–, sólo le importa saquear el espacio regio con sus pretensiones particulares».

La monarquía del último Austria aparece como una nave desarbolada que su rey, Carlos II, es incapaz de pilotar. Momentos difíciles, casi terribles, en los que todo apunta al desmoronamiento y la ruina total. Nadie en Europa ponía en duda que aquella monarquía era un enorme gigante caído y derrotado; monarquía de reinos y señoríos que no había podido resistir los vientos de un sinfín de calamidades. Así nos lo cuenta, con gran lujo de detalles y más que suficiente rigor, el historiador Jaime Contreras.

Isabel de Armas

Historia natural, Libros VII-XI, *Plinio el Viejo, traducción y notas de E. Del Barrio Sanz, I. García Arribas, A, Moure Casas, L. A. Hernández Miguel, Mª. L. Arribas Hernáez, Gredos, Madrid, 2003.*

Tercer volumen de los publicados por la editorial Gredos de esta obra singular del escritor romano Plinio el Viejo (23 ó 24-79 d. C.). Biógrafo del autor trágico Pomponio Secundo, pasó más de una década en el servicio militar, sobre todo con los ejércitos del Rhin y compartiendo la milicia con que el que más tarde sería emperador, Tito. Abogado el en foro, fue procurador en la Galia, África e Hispania. Fue un escritor crítico con su época y poco afecto al mundo griego. Su sobrino Plinio el Joven nos ha dejado un magnífico testimonio de la curiosidad científica de su tío al acercarse por mar para contemplar el estallido del Vesubio, el 24 de agosto del 79, pereciendo asfixiado, tras dictar sus observaciones. Pero su curiosidad no estuvo dirigida sólo al mundo natural sino también a la historia y a las letras: fue autor de numerosos libros dedicados a las guerras de Roma, a la oratoria, la historia y la gramática. Su *Historia natural* consta de treinta y siete libros que tratan de etnología y geografía, fisiología humana, zoología, medicina, mineralogía, pintura y arquitectura. No es obra que hoy día pueda leer un lego sin confundirse, debido a los muchos errores y a lo tedioso a veces de las enumeraciones, pero ha sido fundamental para que los historiadores clásicos puedan, desbrozando la fantasía y la credulidad del saber, acceder a datos fundamentales sobre las artes, la ciencia y la civilización de su época.

Cimbelino, *William Shakespeare, introducción y traducción de Javier García Montes, Gredos, Madrid, 2003.*

En una nueva colección dedicada a los clásicos universales, no podía faltar al menos una obra de Shakespeare; pero quizás la elección de *Cimbelino* podría suscitar alguna polémica, porque a pesar de tratarse de una obra de la madurez del autor, quizás sea una de las más confusas, contradictorias y torpes, a pesar de contener algunos pasajes poéticamente memorables. Además, alguna línea, fue retomada por Eliot en *La tierra baldía*, poema rico en citas, como es sabido. Uno de los momentos inolvidables es el planto de Guiderio, que comienza así: «Ya no temas del sol los ardores / ni del invierno la cólera aciaga», continuado por Arvirago. El mismo Harold Bloom, que no es precisamente alguien que le quite al dramaturgo inglés su sal, afirmó que a pesar de que Hazlitt y Tennyson se enamoraron de Imogena, Samuel Johnson había tenido razón, al menos en parte, en sus reparos. Más que una obra de teatro se la ha considerado un poema dramático. Según el mismo Bloom, «Ninguna otra obra de Shakespeare, ni siquiera *Medida por medida* o *Timón de Atenas*, muestra al dramaturgo tan enajenado de su propio arte como *Cimbelino*». Otro estudioso de Shakespeare, John Wain, en un ya viejo libro afirmó que el asunto de esta obra se acerca al centro de las preocupaciones últimas de su autor tanto como la forma se aleja. Pero Wain justifica las extrañezas de esta obra hablando de experimentación, vanguardia y del *Guernica* de Picasso; pero una frase le delata: «bajo la cobertura de las incongruencias y las imposibilidades, produce milagros en los detalles»; es decir, que no le gustaba la obra pero la escribió un poeta sin duda inspirado capaz de brillar incluso en sus peores momentos. En cuanto a la traducción, a diferencia del prólogo, está hecha con gran habilidad y esmero, algo de lo que Shakespeare está muy necesitado en español.

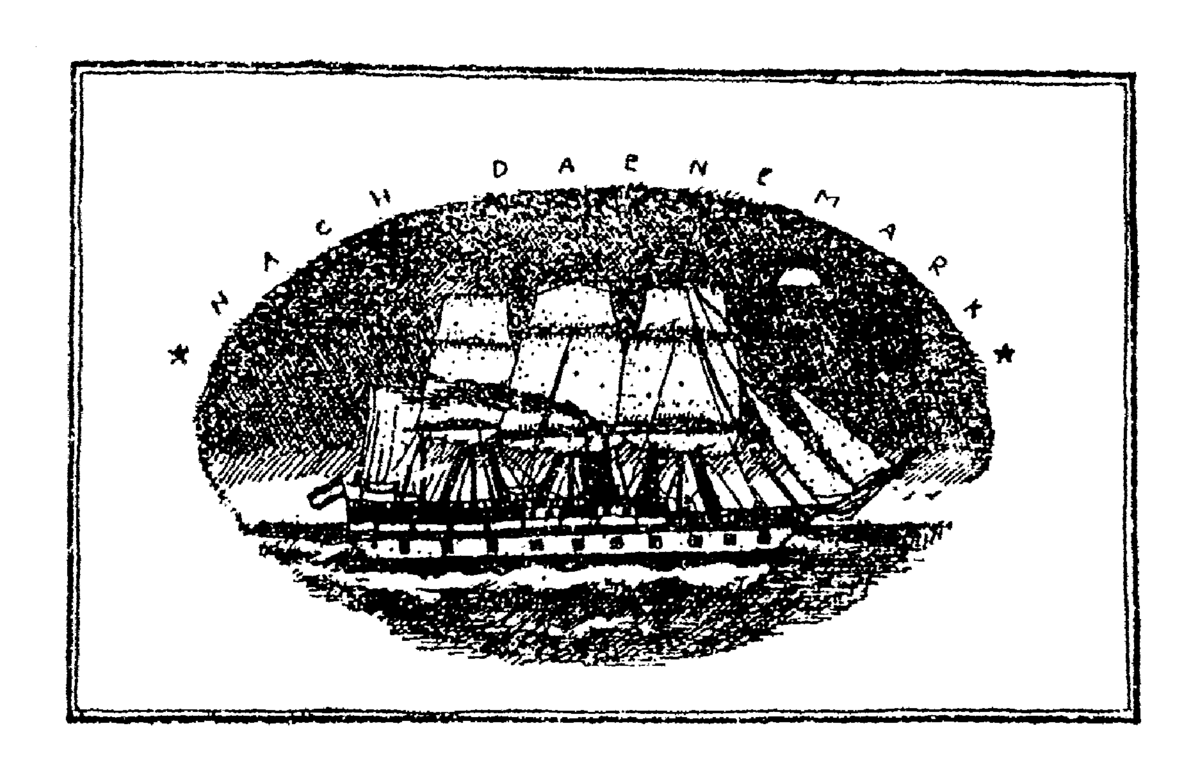
Obras completas, *Gonzalo de Berceo, edición y prólogo de Carlos Clavería y Jorge García López, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2003.*

Esta edición de las obras de Gonzalo de Berceo (h. 1195 – d 1264), con un claro y filológico prólogo a cargo de sus editores, que también nos dan detalles de la transmisión textual, pone en manos del lector el momento de mayor claridad y valor narrativo de lo que se entiende como *mester de clerecía*, cuyos antecedentes son el *Libro de Apolonio* y el *Libro de Alexandre*. Los autores de esta edición nos recuerdan que los tres centros de

interés de la obra de Berceo son la hagiografía, la mariología y la pedagogía, también de tipo religioso. Salvo alguna excepción, como la batalla de Simancas, en *Vida de San Millán*, sus temas son esencialmente de corte religioso.

Poco se sabe de su vida, que cabe suponer transcurrió de manera sencilla, ocupado en la composición de sus poemas y en la dedicación a las rutinas conventuales. Por lo demás, los pocos datos los encontramos en su obra misma. En cuanto a los asuntos de sus poemas, son temas que toma de la tradición cristiana y que vulgariza versificados. La importancia radica en el uso del verso narrativo, en la sencillez de su expresión y en su tono. Berceo no fue un mero vulgarizador de textos preexistentes porque añadió a éstos sus finas dotes de observador de la vida cotidiana de su región, la actual Rioja. De esta forma dotó al dato conocido de una vitalidad que aún podemos percibir, más allá de la superchería o lejanía de la anécdota. Desde el siglo XIX, nuestros estudiosos han destacado el acento de realidad de este cantar de juglaría culta que se apoya, curiosamente, en el ritmo de la lengua hablada. Aunque es difícil decirlo de poemas construido en cuaderna vía, se puede hablar de naturalidad, como si las cosas y los hechos estuvieran aún –si alguna vez lo estuvieron– cerca de las palabras. Ese mencionado tono que recuerda una conversación a medias culta pero sin especial elaboración, es algo que la poesía moderna ha buscado con dificultad.

Juan Malpartida



El fondo de la maleta

Eduardo Mallea (1903-1982)

En las décadas de 1930 y 1940, Eduardo Mallea era lo que hoy se suele denominar un escritor de culto. No concitaba grandes públicos pero tenía fama de grave y hondo meditador sobre el ser nacional argentino y hasta consiguió ser conocido fuera de su país, extremo infrecuente para un letrado sudamericano. Luego, su estrella perdió luminosidad y actualmente, más que a la literatura, pertenece a la historia de la literatura, como dice su contemporáneo Borges. Este mismo colega labró su lápida al opinar que Mallea escribía mejores títulos de libros que libros. Alberto Gerchunoff, más sardónico, solía decir, cada vez que se publicaba un nuevo texto de Mallea: «No se pudo evitar».

En las bibliotecas de la lectura, que lo son del olvido y la memoria, los vivos mueren y los muertos resucitan, como asegura Paul Valéry. La narrativa de Mallea, rica en abstracciones y derivas de ensayo, resulta poco atractiva para el gusto contemporáneo. Sus meditaciones sobre la argentinidad –*Historia de una pasión argentina, Conocimiento y expresión de la Argentina, Meditación en la costa, La vida blanca*– abusan igualmente de elementos metafísicos y son pobres en historia concreta. Su antropología del hombre argentino, silencioso y hondo, sumido en su bahía de silencio junto al río inmóvil de la crisis histórica, poco y nada aporta a la dilucidación de los problemas que el tiempo ha acumulado en la sociedad argentina. Quizá sus textos menos deteriorados por los años sean sus relatos breves, reunidos en *Cuentos para una inglesa desesperada* y *La sala de espera*. En ellos pretendió menos y consiguió más.

Casos como el de Mallea invitan a pensar que la lectura literaria no es identificable con la historia de la literatura, cosa de investigadores y no de lectores. Sin duda, la vasta obra del escritor cuyo centenario se marca este año, tiene un valor documental acerca de cómo imaginaron un país ciertos intelectuales en determinada época. Así reducida en su alcance, dicha obra sigue ocupando un espacio en la vasta trama de la historia argentina.

Colaboradores

ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria española (Madrid).
RICARDO BADA: Escritor español (Colonia, Alemania).
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Escritor colombiano (Bogotá).
JORDI DOCE: Escritor español (Madrid).
RAFAEL GARCÍA ALONSO: Ensayista y crítico español (Madrid).
GEMMA GORGA: Crítica literaria española (Barcelona).
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ: Escritor español (Tenerife).
ENRIQUE MARINI PALMIERI: Crítico literario paraguayo (París).
MARCOS MAUREL: Crítico literario español (Barcelona).
SERGE MOSCOVICI: Ensayista francés (París).
JULIO ORTEGA: Escritor peruano (Brown, Providence).
JOSÉ MIGUEL OVIEDO: Crítico literario peruano (Filadelfia).
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón).
MARCOS REYES DÁVILA: Ensayista portorriqueño (San Juan de Puerto Rico).
RAFAEL RODRÍGUEZ-PONGA: Filólogo español. Secretario General de la AECI.
AGUSTÍN SEGUÍ: Historiador argentino (Saarbrücken).
SAMUEL SERRANO. Escritor colombiano (Madrid).
GUILLERMO URBIZU: Crítico literario español (Zaragoza).
JUAN CARLOS VIDAL: Escritor español (Jerusalén).

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin de siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Miscelánea cubana

José Aníbal Campos
Judith A. Weiss
Ernesto Hernández Busto
Darie Novaceanu
Antonio José Ponte
Jean-Pierre Tardieu
María del Rosario Díaz









5 euros